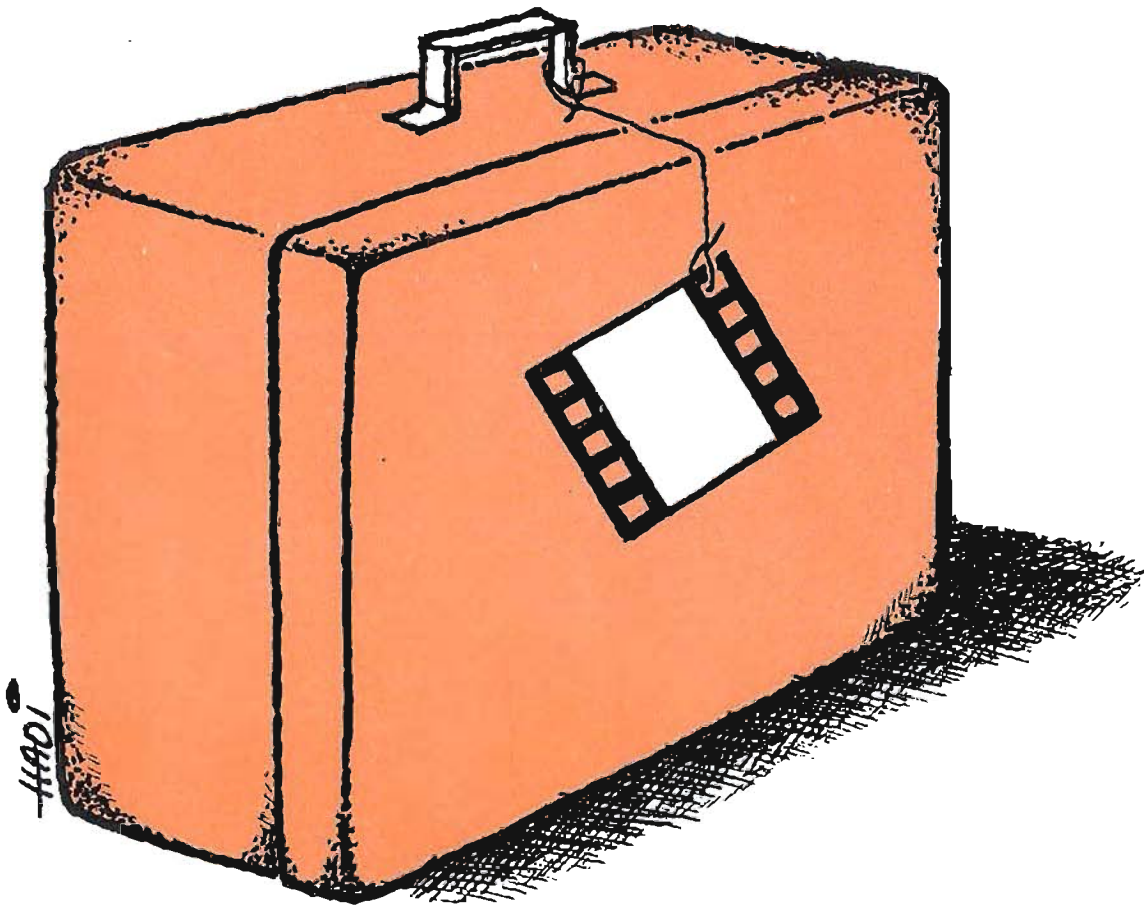
سینمای آزاد

شماره: ۲

سال اول ، شماره دوم

خرداد ۱۳۷۵

* حرف ها و خبرها * آقای مهرجوئی متأسفم (فرهاد مجد آبادی) * بر فرازگاه ترس (عفت داداش پور) * سینما ، سینما (عباس سماکار) * فیلمسازی یعنی روایت یك روز (ترجمه‌ی مسعود مدنی) * ضرورت سینمای تبعید (علی امینی) * صد سال حیات هنر فیلم و سینما (رامین یزدانی) و . . .



در این شماره می خوانید

حرف‌ها و خبرها ۳

آقای مهرجوئی متأسفم (فرهاد مجد آبادی) ۱۲

بر فرازگاه ترس (عفت داداش پور) ۲۱

سینما ، سینما (عباس سماکار) ۲۷

فیلمسازی یعنی روایت یك روز (ترجمه‌ی مسعود مدنی) ۳۶

ضرورت سینمای تبعید (علی امینی) ۴۷

صد سال حیات هنر فیلم و سینما (رامین یزدانی) ۵۲

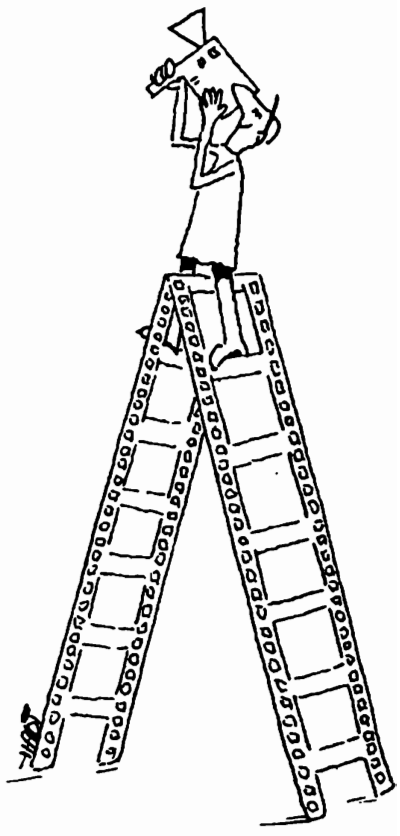
زیر ذره بین ۵۹

نامه ها ۶۳

حرف‌ها . . .

خبرها . . .

نظرها . . .



جشنواره‌ی سینمای ایران در تبعید
فرانکفورت ـ آلمان

جشنواره سینمای ایران « در تبعید » از ۱۹ تا ۲۱ آپریل ۱۹۹۶ برای اولین بار در شهر فرانکفورت، برگزار شد. این جشنواره را کانون سینماگران ایران برگزار کرد که سینمای آزاد و کانون آینه با آن همکاری می کردند و مدیر برگزار کنندهٔ آن فرهاد مجدآبادی بود.

در طول سه روز برگزاری این جشنواره، فیلمهای بسیاری از سینماگران تبعیدی ایران به نمایش در آمد و یك سخنرانی و دو سمینار بررسی مسائل سینمای تبعید در آن به انجام رسید. تعداد فیلمهای کوتاه و بلند مورد نمایش در بخش اصلی جشنواره، به بیش از ۲۵ فیلم می رسید و در بخش « خارج از برنامه »، که شامل نمایش فیلمهائی بود که دیر به جشنواره رسیده بودند و یا برای دومین بار در شهر فرانکفورت به نمایش در می آمدند نیز، حدود ۱۰ فیلم نشان داده شد.

جشنواره، شامگاه روز جمعه ۱۹ آپریل آغاز شد و در ابتدا، دو تن از گویندگانِ کمیته برگزار کننده، به زبان فارسی و آلمانی به حاضرین خوش آمد گفتند و برنامه را اعلام کردند. سپس، فرهاد مجدآبادی دربارهٔ اهداف برگزاری این جشنواره و اهمیت

فیلم سازی در تبعید ، سخنان کوتاهی ایراد کرد . پس از آن نوبت به سخنرانی عباس سماکار رسید که در بارهٔ سینمای تبعید و نقش مهم این سینما در باز سازی ذهنیت همگانی تبعیدیان و رابطهٔ آن با زندگی گذشته و اکنونِ جمعیت های تبعیدی ، سخن گفت و با ارائه نمودارها و جدولهای آماری تحلیلی از تعداد فیلمهائی که تاکنون ساخته شده است ، به چگونگی ساخت فیلم در پانزده ساله اخیر و نیز کشورهای محل تولید این فیلمها ،دسته بندی موضوعی و چگونگی پرداخت مسائل گذشته و حال و همچنین مسائل سیاسی ، اجتماعی ، خانوادگی ، زنان و کودکان مطرح شده در این فیلم‌ها پرداخت که به شدت مورد استقبال شنوندگان واقع شد . این سخنرانی قرار است همراه نمایش نمونه هائی از سینمای تبعید در چند شهر آلمان به انجام برسد .

در بخش بررسی مسائل سینمای تبعید نیز ، استقبال خوبی از برنامه به عمل آمد . در یك نشست بزرگ، که گردانندهٔ آن بصیر نصیبی بود ، چند تن از فیلمسازان شرکت کننده شرکت داشتند و تصور و برداشت خود را از مشکلات سینمای تبعید ابراز کردند و راه حلهائی ارائه دادند که با ابراز نظر دیگر سینماگران و مردم حاضر در جلسه رنگ و جلای ویژه‌ای به خود گرفت و به مثابه داد و دهش نظری مثبتی ارزیابی شد. همچنین در میزگردی که بامداد روز سوم برگزار شد ، جمع زیادی از سینماگران و علاقمندان به هنر سینما در آن شرکت کردند. در این جلسه ، بصیر نصیبی طرح خود را مبنی بر « فیلمسازی آسان » ارائه داد که منظور از آن ، به کارگیری به موقع توان و دانش فیلمسازان ، پرهیز از گرفتاری در دام بورکراسیِ موجود در سیستم‌های اداریِ کمك کننده و سرمایه گذار و اتخاذ شیوه هائی برای تولید فیلم است که ، حاصل بهتر و بیشتری برای سینمای تبعید به بار می آورد . دیگر سینماگران و علاقه مندان نیز در این باره اظهار نظر کردند و همگی تاکید داشتند که « فیلمسازیِ آسان » نباید به مثابه تولید سرسری و آسان‌پنداریِ امر تولید فیلم تلقی شود .

در بخش پایانی نیز کنسرتی از نوازندگان گروه نیریز - بهنام و حسن سامانی و سیاوش یزدانی - برگزارشد که اعضای این گروه قطعاتی را در دستگاههای ایرانی نواختند . دو نوازی دف و تنبك و دهل در قسمت دوم برنامه جاذبه و شور و حال ویژه‌ای به برنامه ها داد و پایانهٔ دلپذیری به شمار آمد .

آنچه که خواندید بخشی از گزارشی بود که در باره‌ی جشنواره فرانکفورت برای ما ارسال شده بود و ما - بر اساس روالی که برای بخش « حرف‌ها و خبرها » انتخاب کرده‌ایم - تحلیل کوتاهی به این گزارش می افزائیم و نکات قوّت و ضعف آنرا مینمایانیم. به خصوص که این جشنواره را کانون

سینماگران در تبعید (مرکز آلمان) تدارك دیده بود و کانون فرهنگی آینه که کارنامه خوب و باروری را در طی دو سال کار فرهنگی ارائه داده و سینمای آزاد که سابقه نزدیك به ۲۰ سال برنامه ریزی جشنواره های سینمائی را پشتوانه خود دارد همکاران آن بودند . بدین لحاظ به حق توقع از این برنامه از حدّ توقعات معمول فراتر میرود ـ هر چند ـ بودجهٔ بسیار محدود در بسیاری موارد دست برگزار کنندگان را بسته بود و از بسیاری طرحها به ناچار چشم پوشی کردند و در نهایت جشنواره‌ای ساده برگزار شد که میهمانانش اکثر از آلمان ، هلند و بلژیك آمده بودند . و از دیدار بسیاری از دوستان و همراهانمان از کشورهای دورتر محروم ماندیم. بعد از این مقدمه کوتاه ، دربارهٔ بخش های این جشنواره به قضاوت می نشینیم و نظرها و حرفهائیکه برخی از تماشاگران و فیلمسازان داشته اند نیز در ادامه این گزارش مد نظر قرار گرفته است .

انتخاب فیلم ها

در مجموع انتخاب فیلمها خوب و متنوع بود و نحوه تقسیم فیلم مابین سانسها از نظم و ترتیب خوبی برخوردار بود . نمایش برخی از کارها مانند گیرنده ناشناس اثر سهراب شهید ثالث که ZDF تهیه کننده آن بوده ـ شاید بیش از یکبار نمایش داده نشده ـ برای اکثر میهمانان تازگی داشت و گویا به خاطر لحن صریح فیلم در دیالوگ ها کانال ۲ تلویزیون آلمان نیز چندان رغبتی به تکرار فیلم نداشته است .

همچنین در این جشنواره علاوه بر نمایش فیلمهائی که در جشنواره های دیگر نیز نمایش داده شده بود و ایرانیان مقیم فرانکفورت نخستین بار آنها را تماشا می کردند ، برخی از فیلمها نخستین بار نمایششان بود . از آن جمله اند : تسریع (رامین رمضانی) ، یك امید (فرهاد فرهادی) ، قابهای خونین و دویدن (بهمن جهانشاهی) ، سلاما (ویدئو کلیب) (بهزاد بهشتی‌پور) و...

امّا برخی از فیلمسازان از عدم حضور فیلم « معنای شب » ساخته مصطفی کلانتری که از جاذبه های سینمائی برخوردار است گلایه داشتند . همینطور جای خالی فیلمهای مستند سعید منافی مستندسازی که کارهای شایسته‌ای در این زمینه ساخته کاملاً حس می شود . فیلم مستند واپسین دیدار هر چند سالهاست از زمان تهیه آن میگذرد ـ امّا نمایش آن خاطره ایستادگی گرامی یاد غلامحسین ساعدی را تا واپسین لحظات زندگی اش بار دیگر در یادها زنده نمود . با دریغ بسیار از مرگ نابهنگامش. همچنین نمایش فیلم کوتاه « جنگ با سکوت » ساخته زنده یاد هژیر داریوش علیه سیاهکاریهای جمهوری اسلامی که زبانی پرخاشگر دارد ، به یاد و احترام کسی بود که خدمات فراوانی به پیشبرد زبان سینما نمود و در تبعید درگذشت .

استقبال از جشنواره

استقبال از جشنواره را

می‌بایستی در مجموع موفق دانست. به خصوص این اقدام جشنواره که برگزاری آن فقط متکی به فیلمسازان در تبعید بود. و تماشاگر تنها بخاطر تماشای آثار اکثراً ناشناس و با گرایش به سینمای تبعید آمده بود، توانست یك ارزیابی خوبی از موقعیت سینما در تبعید ارائه دهد. هر چند نمی باید از فیلمسازانی که در داخل ایران نیز بگونه ای در تبعید بسر می برند غافل ماند، امّا شایسته است برای نمایش آثار آنان برنامه های جداگانه ای تدارك دید. تا فرصت باشد که در بارهٔ کارها و گرفتاریهایشان که با شرایط و مشکلات اینجا متفاوت است با دستِ بازتر و وقتِ بیشتر سخن گفت.

در میان تماشاگران جشنواره تماشاگران آلمانی زبان کمتر به چشم می خورد، با وجود اینکه فیلمهای بسیاری با زیرنویس انگلیسی و یا زبان آلمانی در جشنواره نمایش داده شد ـ که تماشای آن می توانست برای علاقه‌مندان آلمانی زبان جاذبه داشته باشد. و این مسئله را هم می بایستی برای آینده بررسی نمود، چون این مهم است که در جشنواره های تبعید علاقه مندان کشورهای میزبان نیز به سالنهای نمایش راه پیدا کنند. شاید بایستی نحوهٔ تبلیغ برای آنان را تغییر داد. و یا ابتکارهای دیگری بکار بست.

فیلمسازان و جشنواره

همانگونه که در ابتدای گزارش یادآوری کردیم، بیشتر فیلمسازانی که در جشنواره حضور داشتند مقیم شهرهای آلمان و هلند بودند:

ـ علی امینی نجفی (کارگردان آه ای صدای زندانی) کُلن.

ـ امیر رازی (کارگردان ماهی قرمز)، مهناز تمیزی (کارگردان سنگ)، منوچهر آبرونتن (کارگردان زنان در تبعید) از هلند، داریوش شیروانی (کارگردان سیاست پناهندگی در آلمان)

ـ رامین یزدانی (کارگردان اندوه ـ ترس ـ امید) و مهین همت پور (کارگردان فیلمهای بند سیاه و تنها صداست که می ماند) هامبورگ.

فیلمسازانی بودند که بعد از نمایش فیلمهایشان با تماشاگران به بحث و گفتگو نشستند.

مسائل فنی و تکنیکی

نحوهٔ نمایش فیلمها خوب بود بطوری که نمایش هیچ فیلمی به خاطر مسائل تکنیکی قطع نشد و نمایش همهٔ آثار از شرایط خوبی که از یك نمایش ویدئوئی روی پردهٔ بزرگ می توان انتظار داشت برخوردار بود. بدین خاطر فیلمسازان ابراز رضایت می کردند.

بسیار شایسته است از داود سلطانی که طی روزهای جشنواره با صبر و حوصله و دقّت کار نمایش فیلمها را به انجام رسانید جداگانه سپاسگزاری نمود.

بهای بلیط

بهای بلیط های جشنواره ارزان

تعین شده بود . برای هر کس امکان داشت که با پرداخت ۲۰ مارك تمام برنامه ها را طی سه روز تماشا کند . بدین خاطر آنهائیکه از درآمد کمتری برخوردار بودند به راحتی امکان حضور در جشنواره را داشتند .

جلسات گفت و شنود

یکی از پربارترین بخشهای جشنواره را این قسمت تشکیل میداد . برای این برنامه ها اعتبار قائل شده بودند و بهترین ساعات جشنواره به گفت و شنود با فیلمسازان اختصاص داشت . و تماشاگران نیز در این جلسات به پربار تر شدن زمینه های بحث یاری می رساندند . برای برخی از تماشاگران شاید برخی از برخوردها تند و بعضی از رفتارها ناخوشایند ارزیابی می شد . امّا به گمان ما این جلسات با نظم برگزار شد . و گاه تندرویها را نمی بایستی غیر معمول دانست . آنچه که مهم بود روحیهٔ زنده و پر تحرك تماشاگران و فیلمسازان بود که آینده‌ای بهتر را نوید می دهد .

همهٔ برنامه های پیش بینی شده به انجام رسید . تنها کارگاه فیلمسازی در روز شنبه ۱۰/۳۰ صبح تشکیل نگردید . خانمی که برای شرکت در این برنامه آمده بود به حق به عدم برگزاری آن اعتراض نمود و اینگونه استدلال میکرد که بخاطر حضور یك نفر نیز می بایستی امکان تشکیل کارگاه فراهم می شد .

نکتهٔ دیگری که بیادمان مانده آماده شدن دیر هنگامِ دفترچهٔ کوچك حاوی شرح برنامه ها بود . که این کار ۲٤ ساعت قبل از شروع برنامه به انجام رسید . در صورتیکه اگر لااقل چند روزی قبل از آغاز جشنواره حاضر و در اختیار مردم قرار می گرفت شاید در تبلیغ برای برنامه های جنبی موثرتر بود . امّا به حق شایسته است از گروه برگزار کنندگان به نیکی یاد کنیم و تلاش پی گیرشان را بستائیم . فرهاد مجدآبادی که مدیر جشنواره بود و فکر اصلی برپائی جشنواره در فرانکفورت از آن اوست طبیعی است که بیشترین سنگینی بار جشنواره را بایستی تحمل می کرد .

امّا انجام این جشنواره به شکل آبرومندی که برگزار شد جز با یاری یك گروه علاقمند ممکن نمی بود . یارانی که نامشان را قید می کنیم و چند تنی که نخواستند از آنان نام برده شود همگامان نخستین دورهٔ جشنواره بودند : یگانه طاهری ، نیلوفر بیضائی ، شانار پویا زند ، فرهنگ کسرائی ، صادق پویازند ، احمد نیك‌آذر و . . . . ضمن سپاس از جمع یاران ، امید داریم جشنواره فرانکفورت بصورت جشنواره‌ای دائمی در آید . و تجربه های نخستین سال برگزاری اش پشتوانه ای برای اجرای شایسته تر آن در سالهای بعد باشد .

موفقیت فیلم مستند عاشیقلار

وین – اتریش

به هنگام جشنواره اول سوئد (گوتنبرگ) با نام و کار سعید منافی مستند ساز آگاه آشنا شدیم. جلاد جزایر فیجی، مبارزان سیاه جامائیکا ، یك روز ، عروسی دسته جمعی ، پوست و مو و عاشیقلار بخشی از کارهای اوست . هر چند وی یکبار به شیوه نقاشی متحرك نیز کار کرده است و نتیجه این تجربه او موش و گربه (بر اساس حکایت عبید زاکانی) نام دارد . اما کارهای سعید منافی را بیشتر بایستی با توجه به فیلمهای مستندش ارزیابی نمود ـ که از ورای آن می توان با فیلمسازی آگاه و مسلط برخورد کرد ـ که زبان و تکنیك سینما را به خوبی می شناسد و نتیجه پژوهش هایش را به نحوه ای موثر بزبان تصویر بر میگرداند . آخرین کار سعید منافی ـ عاشیقلار در فستیوال بین المللی فیلم مستند

Bilan du Film Ethnographique

جایزه بارتوگ (ده هزار فرانك فرانسه) را دریافت کرد . این فیلم در جمعی از داوران بین المللی که ریاست آن با فیلمساز به نام فرانسوی ژان روژ بود ، ارزیابی شد . فیلم عاشیقلار روایتی است از مراسم مذهبی ، شعر و موسیقیِ عاشیق های علوی . بخشی از این فیلم در باره حمله بنیادگرایان به هتلی در شهر سیواس ترکیه است . که طی این هجوم وحشیانه تعدادی از عاشیق های نامدار نیز گرفتار آتش مرگ زای این واقعه شدند . عاشیق نسیمی که یکی از قربانیان این بربریت بود ، در آخرین سروده خود می گوید:

خدای عاشیقان خلق است .

برای همراهمان سعید منافی موفقیت های بیشتر آرزو می کنیم .

بیاد فروغ فرخزاد

مونستر ـ آلمان

در شهر مونستر آلمان شقایق کمالی و لادن لطفی برنامه ای با عنوان با یاد فروغ فرخزاد را تنظیم کرده اند . که سوم مای ۹۶ برگزار گردید . در این برنامه که بمناسبت سی اُمین سال درگذشت زنده یاد فروغ فرخزاد تنظیم شده ، فیلم « خانه سیاه است » اثر برجسته فروغ نیز به نمایش گذاشته شد . این برنامه را مرکز فرهنگی ایرانیان (**Die Brücke**) برگزار نمود .

برنامه ویژه صادق هدایت

فرانکفورت

روز جمعه سوم مای در برنامه‌ای ویژه‌ی صادق هدایت با حضور کیومرث درم بخش کارگردان فیلم بوف کور ، این فیلم و اثر دیگر درم بخش سفر بهاری (در باره زندگی صادق هدایت) در فرانکفورت به نمایش گذاشته شد . کیومرث درم بخش فیلمسازی بود که با فیلم مستند « جَرَس» که جایزه فستیوال فیلمسازان جوان منطقه‌ی آسیا را بدست آور ، کار سینما را آغاز کرد و فیلم بوف کور

درم بخش سفر بهاری (در باره زندگی صادق هدایت) در فرانکفورت به نمایش گذاشته شد. کیومرث درم بخش فیلمسازی بود که با فیلم مستند « جَرَس» که جایزه فستیوال فیلمسازان جوان منطقه‌ی آسیا را بدست آور ، کار سینما را آغاز کرد و فیلم بوف کور ساخته‌ی وی به خاطر برداشت از این رمان برجستهٔ معاصر با نظرهای متفاوتی مواجه شد. انجمن فرهنگی گئومات که این برنامه را تنظیم نموده است، در ژانویه ۹۶ نیز سه فیلم مستند برگی از کتاب عشق (گفتگو با سیمین بهبهانی) وکیل عاشق (زندگی جلیل بزرگمهر وکیل محاکمات دکتر مصدق) و صورتکها (در باره‌ی مجسمه‌های نصرت کریمی) را با حضور ناصر زراعتی فیلمساز و قصه نویس و منتقد سینما نمایش داد که با استقبال خوبی مواجه شد. این انجمن برای آینده نیز برنامه‌هائی در زمینه نمایش فیلم و نقد سینما در نظر گرفته است.

موفقیت یك فیلم
ویدئو کلیب

بهزاد بهشتی پور فیلمسازی است که در شهر کاسل آلمان فعالیت می کند. و کارنامه‌ای پر بار دارد. وی با فیلم « سلاما » که به شیوه ویدئو کلیب کار شده بود در جشنواره سینمای ایران در تبعید فرانکفورت حضور داشت. در همین فیلم کوتاه ـ ویدئو کلیب ـ بهشتی پور اثری جذاب خلق کرده است که در کانال‌های تلویزیونی آلمان نمایش مکرر داشته. این کار را بر اساس سروده‌ای از حمید بارودی خواننده به نام الجزایری ساخته شده با این محتوی:

پیش ما میگویند تا آنجائیکه انسان میداند نباید سکوت کند ما برای دمکراسی می جنگیم . برای حق و حقوق زنان ، ضد فاشیسم و ضد نازیسم و واپسگرائی در مذهب برای آزادی و برای صلح . . .

بهزاد بهشتی پور تاکنون در ساخت ۲۵۰ فیلم خبری تلویزیون با سمت های تدوینگر فیلمبردار و کارگردان دخالت داشته است. همچنین او سازنده ۲۶ فیلم برای بچه هاست. فیلم المپیك تابستانی را مونتاژ کرده که کاندیدای بهترین مونتاژ سال بوده است. فیلم با سگها بیرون بمانند کار مشترك او با داریوش شکوفنده است. یکی از کارهای جدید بهشتی پور ساختن فیلمی است با نام **Tabulos** با زمان تقریبی ۷۵ دقیقه که این فیلم در مرحله مونتاژ است.

دنیا خانه من است
گوتنبرگ ـ سوئد

دفتر جشنواره سینمای در تبعید ، سوئد ـ گوتنبرگ ، نخستین اطلاعیه مربوط به برگزاری سومین دوره‌ی جشنواره را با عنوان دنیا خانه‌ی من است به شرح ذیل در اختیار

رسانه‌های همگانی گذاشت.

بدین وسیله کمیته برگزار کننده جشنواره، آغاز تدارك برگزاری سومین دوره جشنواره سینمای در تبعید را به اطلاع می رساند.

این دوره از جشنواره در تداوم حرکت جشنواره های اول و دوم، با هدف طرح هم جانبه مسئله تبعید و زندگی در مهاجرت، افشاء رژیم های فرهنگ ستیز و غیر دموکراتیك به عنوان عاملان اصلی آوارگی و تبعید، دفاع از آزادی بیان و اندیشه، پشتیبانی از فیلم سازان تبعیدی و فراهم کردن زمینه های معرفی و نمایش گسترده تر آثار آنها برگزار می شود.

دوره سوم جشنواره نیز همچون دوره های پیش شامل بخش‌های مختلف خواهد بود از جمله نمایش آثار فیلم سازان ایرانی در خارج از کشور تحت عنوان چشم انداز سینمای ایران در تبعید، آثار فیلم‌سازان تبعیدی و مهاجر ملیت های دیگر، فیلم‌هایی که به موضوعاتی از قبیل بیگانه ستیزی و نژاد پرستی می پردازند و نیز فیلم‌هایی که به دلیل وجود سانسور سیاسی، مذهبی و یا قومی و نژادی، در کشورهای تولید شده اجازه نمایش نیافته‌اند.

کمیته برگزار کننده از تمام فیلم‌سازان در خارج از کشور دعوت می‌کند تا چنانچه مایل به شرکت در سومین دوره جشنواره هستند، هر چه زودتر نمونه‌ای ویدئویی از آثار خود را به دفتر جشنواره ارسال نمایند.

کمیته برگزار کننده همچنین از تمام دست اندر کاران و علاقمندان مسائل هنری و فرهنگی برای هر چه بهتر برگزار کردن جشنواره سوم، دعوت به همکاری می کند.

از پیشنهادها و نظریه های همه علاقمندان در جهت پر بار کردن جشنواره استقبال می کنیم.

کانون هنر
کلن ـ آلمان

کانون هنر کلن، که با نمایش فیلم‌های سینمای متفاوت ایران و سینمای در تبعید کارش را آغاز کرده است با برنامه ریزی مشخص و منظم کارهایش را در زمینه هنر و ادبیات و سینما ادامه می دهد.

برنامه های این کانون تا پایان ماه مای شامل نمایش و تحلیل فیلم، داستان خوانی و بحث ادبی و آموزش سینما اعلام شده است. این کانون همچنین اقدام به چاپ یك خبرنامه به دو زبان نموده است، که حاوی برنامه ها و اهداف کانون است. در مقدمه این خبرنامه چنین می خوانیم:

ناگفته آشکار است که کانون یك مرکز هنری است و به هیچ سمت گیری یا صف بندی سیاسی تعلق ندارد. امّا این حقیقت مانع از آن نیست که کانون در پیشبرد هدف اصلی خود یعنی رشد و گسترش آزادانه آفرینش

هنری با هر نوع محدودیت و سانسوری مخالفت نورزد. از این دیدگاه است که ما با سیاستهای فرهنگ ستیز و ضد هنری حاکمیت اسلامی ایران مخالف هستیم و این مخالفت را در هر فرصت و هر امکانی ابراز خواهیم داشت.

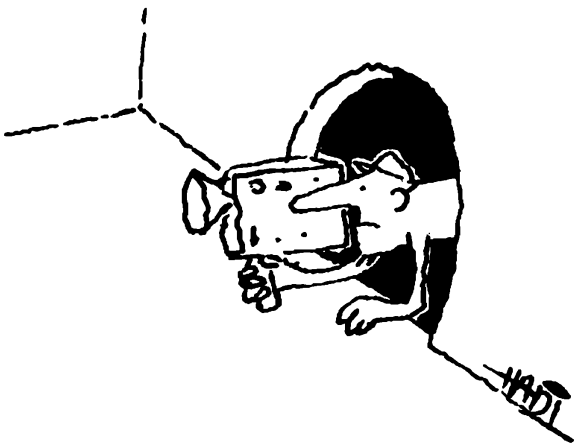
به امید تداوم، کار و دوام این مرکز فعال فرهنگی در شهر کلن.

سینمای ایران در تبعید در جشنواره جهانی بروکسل

۲۲ سال پیش روبر مالانک رو و مارسل کروز جشنواره‌ای ملی را در بروکسل پایتخت بلژیك بنیان گذاشتند. این جشنواره در بروکسل و سینمای آزاد در ایران همکاری مداوم مشترك داشتند. روبر و مارسل در جشنواره‌های جهانی سینمای آزاد در تهران حضور میافتند. فیلمسازان ایرانی با سینمای بلژیك آشنا بودند، فیلمهای سینمای آزاد نیزدر بروکسل نمایش هائی موفقیت آمیز داشت. از سال ۵۷ جشنواره بروکسل شکل بین المللی بخود گرفت و از ٦ سال پیش یك بخش ویژه ویدئو نیز به آن افزوده شد. هم اکنون این جشنواره از اعتبار بین المللی برخوردار است. بر اساس مذاکره و توافق با مدیران این جشنواره، سینمای ایران در تبعید در بیست و سومین دوره‌ی این جشنواره حضوری شایسته خواهد داشت. همچنین به دعوت جشنواره بروکسل، بصیر نصیبی عضو هیئت داوران بین المللی بیست و سومین دوره آن خواهد بود که از ۵ تا ۱۵ نوامبر ۱۹۹٦ برگزار میگردد. از فیلمسازانی که مایلند در این رویداد مهم بین المللی حضور یابند میخواهیم با دفتر مرکزی سینمای آزاد تماس بگیرند.

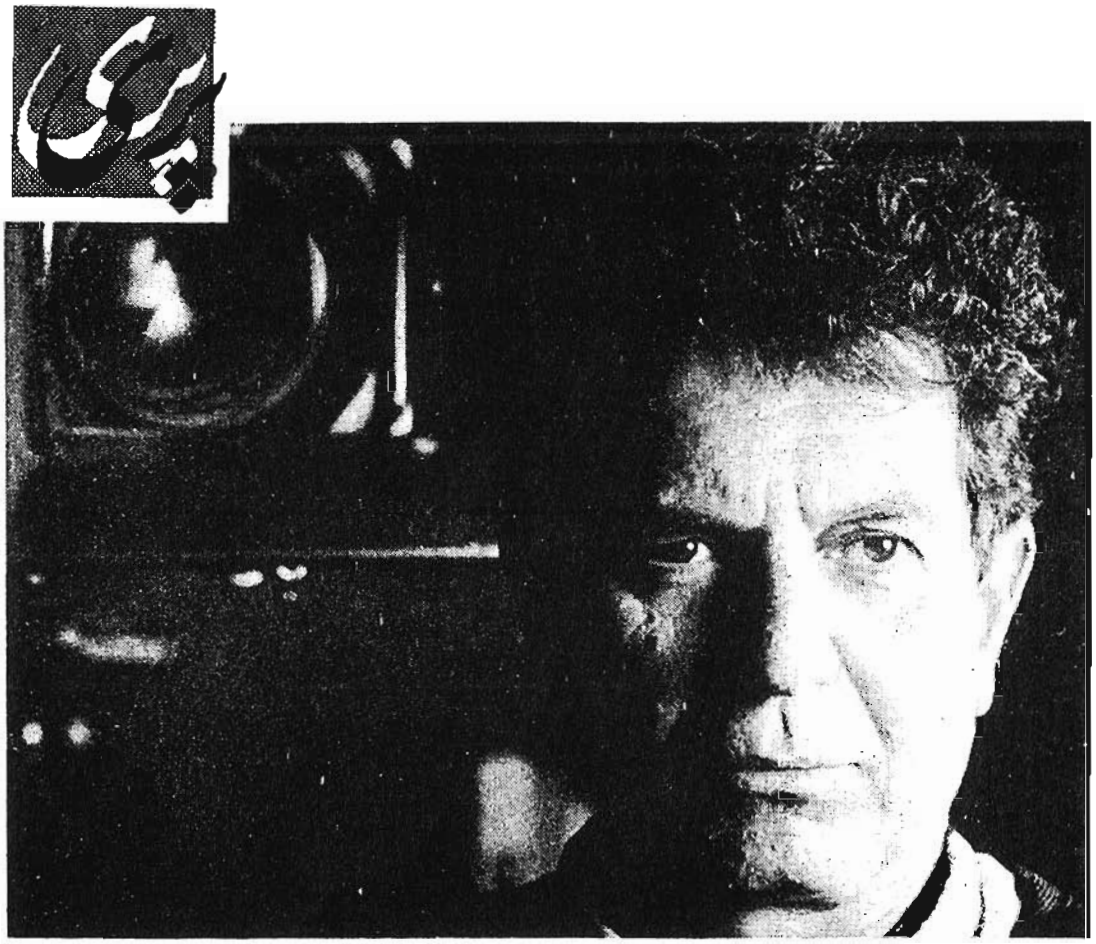
دومین جشنواره‌ی فیلم‌های کوتاه ایرانی، برکلی ـ آمریکا

کانون فیلم ایرانیان آمریکا از طریق فاکس بما اطلاع داده‌اند در تدارك برگزاری دومین جشنواره‌ی بین المللی فیلمهای ایرانی هستند که استقبال مردم از نخستین جشنواره انگیزه برگزاری دومین دوره آن بوده است. این کانون اعلام داشته، هدفش ایجاد پلی است بین فیلمسازان ایرانی تبار و تماشاچیان ایرانی و غیر ایرانی با این امیدواری که فیلمهای ایرانی تبارها چه نسل اول و چه نسل دوم در سطحی وسیع مطرح شوند، در این رابطه سینماگران می توانند تا پایان ماه ژوئن با دفتر کانون در آمریکا با فاکس ۷۸۵۲ـ٦٥٤ (٥١٠) وتلفن ۱۲۵۰ـ٥٤٧ (٥١٠) تماس بگیرند.



فرهاد مجدآبادی

آقای مهرجوئی، متأسفم!



چندی پیش در شماره ۵۹۱ کیهان چاپ لندن به تاریخ ۵ بهمن ۱۳۷٤ مطلبی خواندم نوشته آقای محسن پارسا به نام « سرگذشت یك سقوط » که در مورد فیلم « سارا » و بیشتر در مورد کارگردان آن یعنی آقای داریوش مهرجوئی کارگردان بزرگ سینمای ایران نوشته شده بود. نویسنده از بدی فیلم « سارا » و سقوط هنری ـ اگر نخواهیم بگوئیم اجتماعی و سیاسی ـ آقای مهرجوئی حرف زده بود. از آنجا که فیلم « سارا » را ندیده بودم، نمی توانستم در مورد نوشته آقای پارسا قضاوتی بکنم. امّا برایم بسیار ناگوار بود که فکر کنم آقای مهرجوئی که فیلم های مهمی مثل « گاو »، « آقای هالو »، پستچی » و « دایره مینا » را قبل از انقلاب ساخته و نام سینمای ایران را شاید برای اولین بار به گوش جهانیان رسانیده است و در سالهای بعد از انقلاب هم با ساختن فیلمهای مطرحی مثل « اجاره نشین ها » و « هامون » (و یکی ـ دو فیلم دیگر که ندیده‌ام) حضوری فعال و موثر در سینمای ایران داشته است، بتواند فیلم بدی هم بسازد !

در ستیز با این احساس ناگوار بودم که شماره ۱۸۳ مجله فیلم که به مناسبت ۱۰۰ سالگی سینما و با سر دبیری آقای مهرجوئی منتشر شده بود به دستم رسید و یك هفته بعد از آن فرصتی پیش آمد که نسخه ویدئویی فیلم « پری » آخرین ساخته آقای مهرجوئی را تماشا کنم. این دو موضوع با توجه به مطلب کیهان لندن در مورد « سارا » احساسات و سوالهای تازه‌ای را بر انگیخت که می خواهم در باره آن ها صحبت کنم؛ چرا که عملکرد سینماگرانی مثل آقای مهرجوئی ـ که می دانیم مثل اکثر سینماگران ایران در شرایطی مشکل و گاه غیر قابل تحمّل کار می کند ـ برای ما بسیار مهم است و نسبت به خوب و بد کار ایشان نمی توانیم بی تفاوت باشیم. و من دقیقاً به خاطر احترام و ارزشی که برای ایشان و کارهایشان قائل هستم این حرف ها را مطرح می کنم.

با اشتیاق فراوان شماره مخصوص ۱۰۰ سالگی سینما را ورق زدم و طبیعی بود که پیش از خواندن سایر مطالب به سراغ سر مقاله ای که آقای مهرجوئی به عنوان « سرد بیر مهمان » نوشته بودند، بروم؛ ایشان سینماگر محبوبی بودند و حالا حضورشان در مقام سردبیری مجله فیلم بسیار انتظار برانگیز بود. این انتظار و اشتیاق اما با خواندن اولین پاراگراف به یأس و سرخوردگی تبدیل شد. آقای مهرجوئی با نثری نه چندان شیوا و یکپارچه و متأسفانه سرشار از تناقضات فراوان که اغلب رنگ و بوئی از نثر آخوندی دارد (۱)، درهمان آغاز مطلب نوشته‌اند: « در دل گفتم: جشن، باز هم جشن ... و با احساسی از همان گونه ریشخند و تمسخری که تا قبل از انقلاب از واژه جشن و جشن گرفتن و تولد و سالگرد و غیره بر می آمد (که از جشن های

۲۵۰۰ ساله و نمایش بازی های آن چنانی سر چشمه می گرفت) قضیه را دوباره برگردانی ، یا گرته برداری از همان احساس دیدم . . . » البته هر کس هر چه بخواهد می تواند در دل بگوید و از هر چیزی می تواند چیز دیگری را تداعی کند ؛ امّا وقتی کسی مثل آقای مهرجوئی « در دل گفته هایش » را در صفحه سرمقاله ی مجله‌ای معتبر و به مناسبتی بسیار مهم به چاپ می رساند ، حتماً برای این کار دلیلی دارد . حالا سوال اینجاست که چه دلیلی ؟ آقای مهرجوئی احتمالاً می دانستند که مقاله ایشان را گروه کثیری از علاقمندان سینما در ایران و در خارج از کشور خواهند خواند و حرف هایشان با توجه به وزن و اعتباری که دارند نوعی ارزش عمومی پیدا می کنند و معنایی ورای یک زمزمه درونی ساده می یابند ، درست به همین دلیل باید پرسید : آیا خاطرات ۱۷ سال گذشته‌ی ایشان محو شده‌اند و فقط خاطرات قبل از انقلاب را به یاد می‌آورند ؟ مگر نه اینست که در ۱۷ سال گذشته تا دلتان بخواهد در مملکت ما جشن و جشنواره بر پا بوده است ؟ جشنواره های فجر ، جشنواره های وحدت ، جشنواره های جنگ ، جشنواره های آموزشی ، استانی و صدها جشنواره دیگر ! حالا چرا آقای مهرجویی این همه جشنواره را نادیده می گیرند و یکباره به بیست و چند سال پیش بر می گردند و به جشن های ۲۵۰۰ ساله ـ که به هیچ وجه قابل دفاع و صاحب

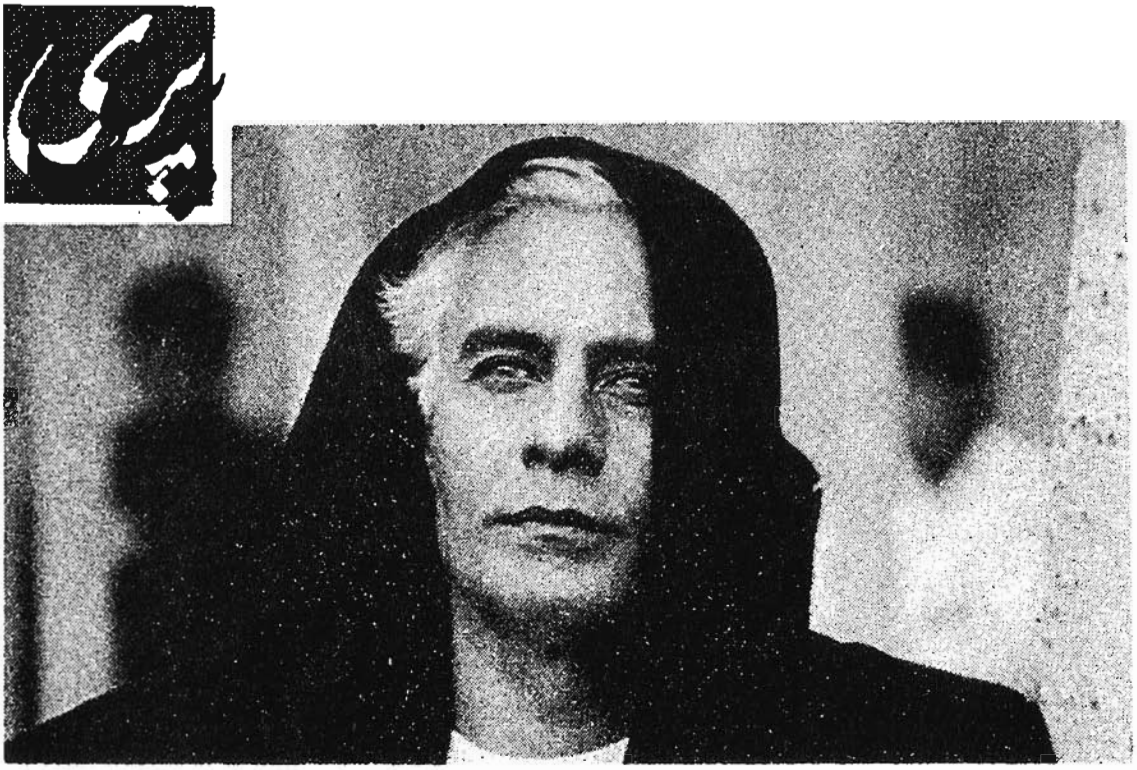
نیکی کریمی (پری)

ارزش نیستند ـ اشاره می کنند ؟ آن گونه جشن های قبل از انقلاب مسلماً مسخره و دروغین بودند امّا در قیاس با همان جشن ها ، آیا جشن های بعد از انقلاب مسخره تر و دروغین تر نیستند ؟ البته بعد از سقوط جمهوری اسلامی حتماً کسانی خواهند بود که به تهوع آور بودن این جشن ها اشاره کنند !

آقای مهرجوئی مقاله خود شان را با درهم آمیزی مطالب گونه گونی در مورد سقوط و صعود سینما ، ادبیات ،

فلسفه، تاریخ و کما بیش سایر مسائل فرهنگی و هنری که بررسی آن‌ها بحث مفصلی را می طلبد ادامه می دهند و به دنبال مطالب آشفته و گاه ضد و نقیضی (۲) که در مورد سقوط و زوال سینمای جهان و از دست رفتن تمام ارزش های هنری و نابودی پی در پی هنرمندان سینما به ویژه در غرب (یعنی اروپا و آمریکا) به اینجا می رسند که: « امّا اگر در غرب یا سرزمین های شمالی، سقوط ایدئولوژی‌ها به سقوط هنر راه می یابد، در شرق و در جنوبی ها چطور؛ در چین، تایوان، کره، ایران، خاورمیانه؟ این جاست که این رویدادهای اخیر و تبلور سینمای این کشورها معنای تازه‌ای پیدا می کند. نهالی سبز شده و در حال رشد است. که عجبا، بر عکس جهان غرب و شمال، آبشخورش، ایدئولوژی و نگاه دین مدارانه است. این جا دین و ایدئولوژی مثبت و به طور کلی اندیشه به مدد می رسند و جای خالی نیاز به هنر واقعی، به معنا را پر می کنند. این جا سینما الهی می شود، انسانی می شود، خط دار می شود. بر عکس آن جا که فقط به پلیدی و زشتی روح بشر خیره است. این جا آن سویه دیگر روح مورد مطالعه قرار می گیرد؛ سویه معصوم، سویه پاك و خیربینانه‌اش. اینجا فرض را بر آن نمی گذارند که انسان همان حیوان رذل و پلید است، بلکه به سویهٔ زیبا و عاشقانه روح بشر توجه دارند.»

من در باره سینمای کشورهای چین، تایوان، کره، و بعضی دیگر کشورهای آسیائی با توجه به فیلم های محدود و اغلب دست چین شده و جشنواره پسندی که از این کشورها در جشنواره ها، سینماها یا تلویزیون ها نمایش داده شده‌اند، چیز زیادی نمی دانم و بحثی ندارم. امّا کوشش می کنم بین وضعیت سینمای ایران که تا حدودی از آن با خبرم و این بخش از حرف های آقای مهرجوئی ارتباطی پیدا کنم. تا آنجا که من می‌دانم در حال حاضر در ایران به طور متوسط سالی ۵۰ ـ ۶۰ فیلم تولید می شود. اگر منظور آقای مهرجوئی همین فیلم هاست که فکر نمی کنم « آبشخور » اکثر، نیمی یا حتی سی درصد این فیلم ها « ایدئولوژی (اسلامی ؟) و نگاه دین مدارانه » باشد! و تازه باشد. چه چیزی به سینما اضافه می کند؟ مگر صدها هزار کیلومتر فیلم که « آبشخور » شان ایدئولوژی بود در شوروی سابق ساخته نشد؟ اگر همه آن فیلم ها چیزی به سینمای جهان اضافه کرده اند و جایگاهی ارزشمند در آن خواهند داشت، این بخش از سینمای ایران هم که « آبشخورش ایدئولوژی و نگاه دین مدارانه » است، خواهد داشت، این سینمای ایدئولوژیك همانی نیست که جمهوری اسلامی در سال های اولیه بعد از انقلاب کوشید به سینمای ایران تحمیل کند امّا بعدها در برخورد با واقعیت عقب نشینی کرد و میدان را برای نوع جدیدی از فیلمفارسی، کپی سازی از فیلمهای هالیوودی و تعدادی



خسرو شکیبائی در فیلم (پری)

انگشت شمار فیلم خوب خالی گذاشت؟! علاوه بر این ها در غرب (که به هیچ وجه قصد دفاع از آن و فیلم های مبتذلش را ندارم) فراوان فیلمهایی ساخته می شود که آبشخورشان ایدئولوژی (سرمایه‌داری) و « نگاه دین مدارانه » (مسیحی یا یهودی) است که البته این ها هیچ کدام معیاری برای ارزش یا بی‌ارزشی کار سینمائی آن ها نیست. همان طور که در ایران هم نیست و هم نمی تواند باشد.

آقای مهرجوئی مطلب را این طور ادامه داده اند که: « اینجا (یعنی ایران) دین و ایدئولوژی مثبت (؟) و به طور کلی اندیشه به مدد می رسند و جای خالی نیاز به هنر واقعی، به معنا را پر می‌کنند این جا سینما الهی می‌شود، انسانی می شود، خط دار می شود.» بر اساس این نظریه می شود در ایران « نیاز به هنر واقعی و معنا » را از زندگی مردم حذف کرد چون جای خالی آن ها را « دین و ایدئولوژی مثبت و به طور کلی اندیشه » پر می کنند! صرف نظر از تناقضات معنایی که در این نظریه وجود دارد باید از آقای مهرجوئی پرسید: اگر به یمن وجود جمهوری اسلامی مملکت ما از « دین و ایدئولوژی مثبت و به طور کلی اندیشه » پر شده است و جای خالی برای « هنر واقعی و معنا » باقی نمانده است، دیگر چه لزومی دارد که عده ای هنرمند و غیر هنرمند بکوشند که سینما داشته باشند، هنر واقعی و معنا داشته باشند؟ بهتر نیست همان « دین و ایدئولوژی مثبت و به طور

کلی اندیشه » را بیاوریم و در سینماها نمایش بدهیم ؟ و این که « در این جا سینما الهی ، انسانی و خط دار می شود » یعنی چه ؟ سینمای الهی یعنی چه ؟ یعنی همان نوع کارهایی که آقای مخملباف در آغاز کارش به سراغ آن‌ها رفت ؟ و چرا فقط در ایران (مثلاً) سینما انسانی می شود ؟ هیچ جای دیگر دنیا مثلاً در غرب سینمای انسانی وجود ندارد ؟ آیا کسانی مثل تئودوروس ، آنجلو پولوس ، تارکوفسکی ، وودی آلن و کیسلوفسکی ایرانی هستند و فیلمهایشان را با صلاحدید مسئولان وزارت ارشاد جمهوری اسلامی ساخته‌اند ؟ و سینمای خط دار یعنی چه ؟ یعنی همان چیزی که حکومت شوروی و آلمان نازی تبلیغش را می کردند ؟ آن خط ها را چه کسی خواند که حالا سینمای خط دار جمهوری اسلامی ارزش یا معنایی داشته باشد ؟

با توجه به بقیه حرف هایی که آقای مهرجوئی در همین پاراگراف نوشته‌اند می خواهم از ایشان بپرسم : شما با مقایسه کدام فیلم های ساخته شده در غرب با فیلم های ساخته شده در ایران به این نتیجه رسیده‌اید که در ایران فقط « سویه پاك ، معصوم و خیر بینانه انسان مورد مطالعه قرار می گیرد » و در غرب « فقط به پلیدی و زشتی روح بشر خیره » شده‌اند ؟ اگر منظورتان فیلم های تجاری و بی‌ارزش و توخالی غرب است که در همه جای جهان از جمله در ایران ، تایوان و چین و کره هم از آن فیلم ها ساخته می شود . امّا اگر سینمای جدی و هنرمندانه مورد نظر شماست احتیاج به توجه بیشتری دارد . لطفاً یکبار دیگر به فیلمسازان مورد علاقه تان که اکثراً در غرب زندگی کرده و می کنند و شما در مصاحبه خودتان در مورد فیلم « پری » بعضی از آن ها را نام برده‌اید ، فکر کنید . آیا همه آن ها به پلیدی و زشتی روح بشر خیره شده بودند ؟

مشغول مطالعه مطالب مختلف شماره مخصوص مجله فیلم بودم که فرصتی پیش آمد تا فیلم « پری » آخرین ساخته آقای مهرجوئی را تماشا کنم . چند دقیقه آغاز فیلم چنان زیبا و هیجان انگیز بود که ناگهان مقاله کیهان لندن و سرمقاله مجله فیلم را از یادم برد . گویی دوباره موجود عزیزی را که از دست داده بودم ، به دست آورده‌ام ، این احساس شیرین امّا ، با شروع تیتراژ فیلم و ادامه آن تا پایان ، کم کم به احساسی تلخ و تأسف آور تبدیل گشت ؛ تأسفی که با کنار هم قرار دادن مقاله‌ی آقای مهرجوئی و فیلم « پری » چندین برابر شد . بین آن مقاله و این فیلم پیوندی جدی وجود داشت . چون تولید کننده هر دو آن ها یك نفر بود . به همین دلیل ساخت و محتوای هر دو نیز شباهتی فراوان داشت . این هماهنگی البته می تواند یك حسن باشد . امّا در این مورد نه تنها حسن نبود بلکه اثبات عیب بود ؛ همان آشفتگی و چندپارگی و یکجانبه نگری مقاله در فیلم « پری » نیز به چشم می خورد . مضافاً که در فیلم

« پری » واقعیت ملموس و زندگی معاصر در برابر افکار مالیخولیائی و تا حدی ارتجاعی عقب نشینی می کند .

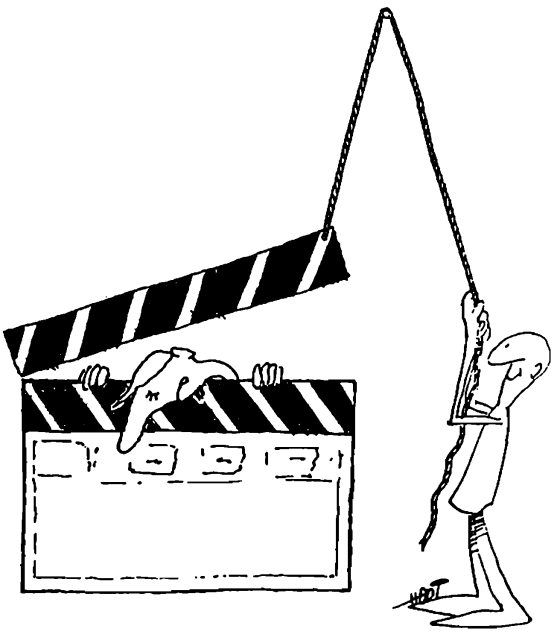
نمی خواهم نقدی بر فیلم « پری » بنویسم امّا می خواهم تأسفم را از آنچه در این فیلم دیده ام به ویژه احساس تأسف و تأثری که نسبت به آقای مهرجوئی پیدا کرده‌ام بیان کنم. داستان فیلم « پری » اگر بشود گفت که داستانی دارد ـ از این قرار است که دختر جوان دانشجوئی که نمی دانیم به چه دلیل از پدر و مادر و برادر ، استاد ، همشاگردی ، نامزدش و شاید همه مردم جهان عصبانی و گریزان است ، در جستجوی چیزی ، کسی ، یا راهی ست که او را به نور ، معشوق معنوی و در نهایت به خدا ـ شاید ـ برساند . سر مشق او در این راه بزرگترین برادرش « اسد » است ، که در راه همین جستجوها خود را به آتش کشیده و کشته است . در پایان فیلم جایی که « پری » می خواهد به پیروی از « اسد » خود را به آتش بکشد ، برادر دیگرش ، « داداشی » که حالا عاقل و واقع بین شده است او را به زندگی بر می گرداند . امّا خود «داداشی» در واقعیتی که کشف کرده ، یعنی مردن در جبهه جنگ (شاید زندگی) در حالی که به زنان کوزه به سر روستائی (تمثیلی از مردم عادی و زحمتکش) نگاه می کند ، می میرد .

این مضمون کما بیش در فیلم هامون هم وجود داشت . در آن فیلم امّا ، هامون در جامعه‌ای زندگی می کرد که افراد دور و بر او (زن ، مادر زن ، وکیل، رئیس ، همکار اداری ، روانشناس و غیره) افرادی واقعی و قابل لمس بودند و فرار هامون با توجه به حضور آن‌ها و تضاد اندیشه هایشان با هامون ،معنی داشت . در فیلم « پری » امّا زمینه‌های فرهنگی ، اجتماعی و احتمالاً سیاسی که می توانست موجب گریز پری باشد تقریباً به تمامی حذف شده‌اند . در نتیجه پری موجود لوس و خودخواهی به نظر می رسد که بی هیچ دلیلی می‌خواهد با همه بجنگد و بالاخره به چیزی برسد که در زمین خاکی و واقعیت‌های روزمره یافت نمی شود .

فیلم « پری » انگار در مملکتی ساخته شده که جوانان ـ بخصوص دختران جوان ـ هیچ مشکلی با محیط اجتماعی خود ندارند و فقط می کوشند از این عالم خاکی به آن عالم ربانی برسند . متأسفانه آقای مهرجوئی تمام واقعیت‌های خشن و نکبت بار جامعه‌ای را که در آن زندگی می کنند نادیده می گیرند و قهرمان زیبای قصه شان را در جستجوی چیزی ورای این جهانی که در آن زندگی می کنیم به این طرف و آن طرف می کشانند . به یاد داشته باشیم که آقای مهرجوئی در فیلم هایی مثل آقای هالو ، پستچی و دایره مینا از تقابل رویا و واقعیت حرف می‌زنند و در پایان همه این فیلم ها واقعیت است که معنی دارد و پیروز می شود . شاید در فیلم « پری » هم قرار بوده است حضور داداشی همان ضربه واقعیت به رویاها و تخیلات

بیمارگونه پری باشد. امّا این واقعیت خود ریشه در یك رویای دروغین دیگر دارد. داداشی در آخرین گفتگویش با پری به او می گوید: « تو بازیگری، برو بازی کن. اصلاً برای خدا بازی کن. چکار داری که دیگران چه می گویند. » و بلافاصله در صحنه بعدی داداشی این بازی برای خدا را انجام می دهد و در صحنه فیلمی ـ که با توجه به ساخت صحنه، همان واقعیت است ـ در نقش یك بسیجی زخمی بازی می کند و می میرد. واقعاً می میرد! تأسف آور است که آقای مهرجوئی واقعیت مرگ بی معنی، بیهوده و ناخواسته را جایگزین واقعیت بازگشت به زندگی و مبارزه برای زیبائی، آزادی و کار خلاقه کرده‌اند. و تأسف بیشتر در این است که می بینیم آدمی مثل مخملباف که تا قبل از انقلاب یك فیلم هم ندیده و در سالهای آغازین انقلاب پرچمدار هنر اسلامی بود بر اثر برخورد با واقعیت سینما، هنر و زندگی، کم کم آثاری خلق می کند که گر چه خالی از اندیشه اسلامی نیست امّا به واقعیت محیطی خود نیز اشاره دارد و در مقابل فیلمسازی مثل آقای مهرجوئی مسیر بر عکس او را طی می کند.

آقای مهرجوئی سینماگر با ارزشی بوده و هست امّا این راهی که می رود او را و سینمای ما را به کجا می خواهد بکشاند؟ مسلماً شایسته ایشان نیست که با حرف هایشان موقعیت و شرایط غیر انسانی و غیر هنری سینمائی را که فقط به مدد چند سینماگر توانایش اعتبار و آبروئی اینجا و آن جا کسب می کند، اما مجموعه ساخت و سیستم وجودی‌اش مبتذل و مخرب است، تطهیر کند. و یا با توجه به کارنامه‌ی درخشان ۲۵ ساله شان در سینمای ایران فیلمی همچون « پری » بسازند که مجموعه‌ای از واقعیت های زمانه خویش را نادیده می گیرد و اگر به اندیشه بیمارگونه‌ی گروهی خاص اشاره می کند، نه برای رهایی از آن اندیشه بلکه تعمیم و تحمیل آن به زندگی مردمی (از جمله همان زنان کوزه به سر روستائی) است که زیر بار هزاران مشکل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی کمرشان خم شده است و دنبال نجات دهنده ای نه در آسمان، که بر روی زمین و در میان خودشان می گردند.



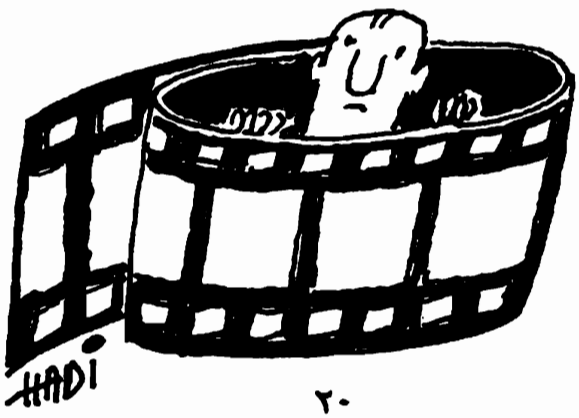
توضیح: ۱ و ۲

به عنوان نمونه‌ای از این تناقضات به این جملات توجه کنید:

. . . امّا در زمینه سینما چیزی جوانه زده و دارد رشد می کند.
(و در ستون بعدی می گوید)
. . . ولی در واقعیت و به دور از خوش بینی های توهم زا می بینیم که سینما، این صنعت و هنر استثنائی قرن بیستم، این چشم و چراغ سایر هنرها و چیره گر بر همه، واپسین سال های یك قرن خود را دارد بدجور به پایان می رساند.
(و باز در ستون بعدی!)
. . . دلم می خواهد بی درنگ بگویم که سینما خواهد بود.
(و چند سطر پائین‌تر!)
. . . همان طور که خدایان (کدام خدایان؟) اینك در پایان قرن بیستم در حال احتضارند، هنر نیز معلق و منتظر است. شاخص پایان این هزاره شاید همین باشد و سینما هم به هر حال جزئی از این احتضار است.
(و باز چند سطر پائین‌تر)
. . . راستش زیاد به آینده سینما امیدوار نیستم.
(و بالاخره در پایان مطلب!)
. . . دلم می خواهد مثل پایان خوش فیلم های چاپلین به آینده سینما لبخند بزنم و نسبت به آن خوشبین باشم و امیدوار باشم و این ورود به قرن جدید سینمائی را به فال نیك بگیرم.

به عنوان نمونه‌ای از ترکیبات نثر آخوندی:

راستش آنروز که دوستان ماهنامه فیلم تلفن زدند و طرح مسئله کردند. . .
. . . یعنی باب دیالوگ ـ و نه الزاماً مهاجه و جدل ـ را باز کردن



عفت داداش پور

بر فرازگاه ترس

شکوه لحظات متحول شدن

مشخصات فیلم:

کارگردان: دکتر هوشنگ الهیاری

فیلمبردار: هلموت پیرنات

تولید و پخش: اِتو فیلم

رنگی، به زبان آلمانی، ۳۵ میلیمتری، ۹۰ دقیقه، اتریش ۹٤، با حمایت و همکاری: ORF رادیو و تلویزیون اتریش، سرمایه: ۱۵ میلیون شلینگ، موسیقی متن فیلم از مارتین لیهتن والنر، صدا بردار: محسن ناصری، بازیگران: لئون اسکین، دولورس شمیدینگر، فرتیچ کارل، میشائیل نیاورانی، هانو پوشل، پترا شتراوس و ...

موضوع: تحول انسان

* * *

انسان مانند گیاه است. همانگونه که گیاه برای رشد و شکوفایی نیاز به آب و خاك دارد، انسان نیز برای رشد و بالندگی نیاز به عشق و محبت و امید و آزادی دارد. هر انسان شکست خورده و ناامیدی همچون گیاهی مرده را می ماند. گیاهی که به ظاهر مرده، اما روح زندگی و عطش سر بر آوردن در درونش جریان دارد و می تواند در شرایط خوب و مساعد دوباره زنده و شکوفا گردد. رشد کند و به اوج برسد.

فیلم «بر فراز گاه ترس» که ترجمه اصلی آن «ترس از ارتفاع» یا «ترس از بلندی»، «Hohen Angst» نیز، می تواند باشد. در محدودهٔ همین موضوع

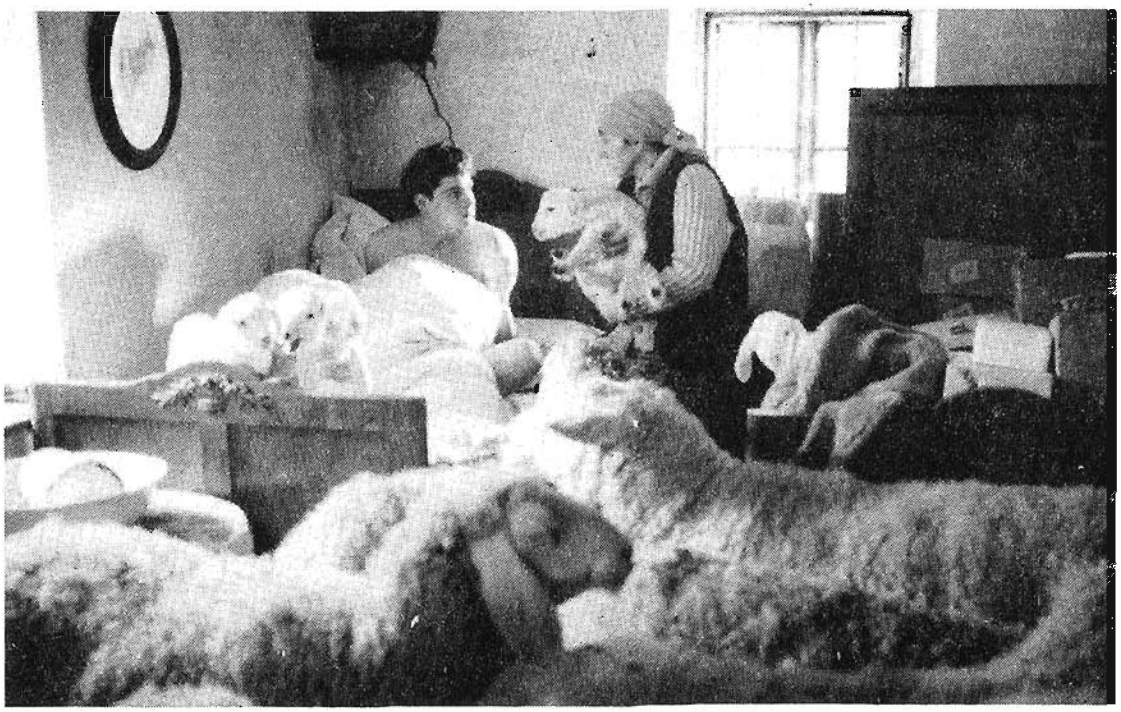
ساخته شده‌است . فیلم لحظه به لحظه لحظات با شکوه رشد و شکوفایی انسان را در اوج ناامیدی مطلق نشان می دهد . الهیاری در بارهٔ فیلم می گوید : « هدف فیلم باید ساختن انسانی بهتر باشد . » و « من خواستم در این فیلم اعجاز محبت و امید را نشان دهم . » اما ، این کل آنچه می خواهد بگوید نیست .

موضوع فیلم

« ماریو » مرد ۲۵ سالهٔ اتریشی در یکی از زندانهای اتریش است . او پس از تحمل فشارهای روحی و جسمی زیاد برای مدت کوتاهی از زندان آزاد می شود . « ماریو » با تمام تحقیرها ، توهین ها ، شکنجه ها و تجاوزهایی که در زندان پیکرهٔ جسم و روح او را درهم شکسته ،می خواهد دوباره برخیزد .با تمام درهم شکستن‌ها و له شدن ها ، با تمام فرو ریختن های بیشمار در درون پیکر شکسته اش روح زندگی سر بر می کشد .

می خواهد همانند جوانان دیگر زندگی نوینی را آغاز کند . کار کند . مفید و موثر باشد . مورد احترام و محبت قرار بگیرد . دوست داشته باشد و دوستش بدارند . این احساس اوست آنهم در لحظاتی که هر لحظه کابوس های تلخ و جانکاهی که از زوایای درون روحش سر بر می کشد ، هر لحظه او را به زندگی می خواند . اما ـ همهٔ ـ این ها رویایی بیش نیست .

واقعیت بیرون زندان آنچنان سرد و سخت و خشن و زشت است که جز تنهایی و انزوا و نومیدی مطلق راه دیگری در برابرش نمی گشاید . واقعیت این است که نه تنها زندان روح پاك و حساس او را بکلی نابود کرده ، بلکه فراتر از آن ـ بر سرنوشت ـ اجتماعی و عاطفی او در آنسوی دیوارهای بلند زندان به زشت ترین و کثیف ترین شکل ممکن اثر گذاشته است . هیچکس او را نمی خواهد . هیچکس او را دوست ندارد . هیچکس حاضر نیست با یك زندانی معاشرت کند . هیچکس او را استخدام نمی کند . حتی پدرش تنها امید او در زندگی ، او را از خود می راند : « . . . برو گمشو حاضر نیستم خرج تو زندانی . . . را بدهم . برو از خانهٔ من بیرون . . . برو . . . » اما کدام بیرون؟ در بیرون حق کار کردن ندارد . قانون مُهر زندانی بر پیشانی اش کوبیده است . حق ماندن در هتل و پانسیون ندارد . قانون کارت شناسایی اش را مصادره کرده است . حق خروج از کشور را ندارد . قانون گذرنامه اش را اخذ کرده است . « ماریو » این جوان تنها و سرگردان در شهر و دیار خود بیگانه تر از هر بیگانه ای و خارجی تر از هر خارجی با کابوس هایی که هر لحظه از اعماق درونش سر بر می کشند دست بگریبان است . از سوی دیگر ، او به ظاهر آزاد گردیده است . یك مامور پلیس ، به ظاهر در نقش مددکار اجتماعی دورادور زندگی او را می پاید . گویی هزاران چشم نامریی ، لحظه به لحظه رد پای او را ضبط و ثبت می کنند . در چنین وضعیتی است که او



در یك فرصت مناسب از دست پلیس می گریزد و به « تیرول » یکی از مناطق کوهستانی اتریش پناه می برد . او در یکی از روستاهای زیبای کوهستانی « تیرول » با خانم « گزن لیتنر » (دولورس شمیندیگه) و پدرش « لئون اسکین » آشنا می شود . « گزن لیتنر » تنها انسانی است که از « ماریو » نمی پرسد که هستی ؟ از کجا می آیی ؟ گذشته‌ات چیست ؟ فقط می گوید : « ما آدم های فقیر و نداری هستیم . اگر خواستی می توانی اینجا بمانی . روی آن تخت بخوابی . کار کنی و اندك پول توجیبی بگیری ! » و این برای « ماریو » شانس کوچکی نیست .

محیط پاك و ساده و صمیمانهٔ آن خانهٔ کوچك ، آرامش و امنیت موجود در فضای خانه (گر چه می گویند که خود لیتنر شوهرش را کشته است) تحول دیگر در زندگی ماریو پدید می آورد . خصوصا اینکه عشق و محبت مادر ـ فرزندی بین آنان بوجود می آید و پس از گذشت زمانی چند همین احساس ، تبدیل به عشقی پر شور و روابطی عمیق جنسی و عاطفی بین هر دو می گردد . به این ترتیب اعجاز عشق و محبت و امید در فضایی آزاد و عاری از قید و بندها از « ماریو »ی درهم شکسته و ناامید انسانی دیگر می سازد . لحظه به لحظه آن کابوس ها و خاطرات تجاوزها و شکنجه‌ها و تحقیر و توهین‌های زندان جای خود را به شادی و امید و خوش بینی به زندگی می سپارد . اما ، با تمام این اوصاف او همیشه در اوج نوعی ترس درونی و در بلندای وحشت بسر می برد . او به شدت می ترسد . می ترسد از اینکه پلیس ردپای او را بیابد و مجدداً به آن زندگی « کثافت » زندان برگرداند . و

اتفاقاً این ترس و وحشت او نیز ، چندان بی‌پایه و اساس نیست . سرانجام پلیس او را می یابد و این اوج صحنهٔ پایانی فیلم است . اما پایان آن نیست .

آثار سینمایی دکتر هوشنگ الهیاری

۱۵۰ فیلم کوتاه‌مدت ، ۵ فیلم سینمایی و یك فیلم تلویزیونی دستاورد تلاش و کوشش پی‌گیر این روانکاو و روانپزشك (ایرانی ـ اتریشی) در عالم سینماست . اینکه چگونه یك روانپزشك ، کارگردان سینما نیز شده‌است خود داستانی است دگر . می گوید : « مثل اکثر خانواده های ایرانی پدر و مادرم می خواستند پزشك شوم . خودم علاقمند به ساختن فیلم بودم . و لذا اول پزشك شدم بعد کارگردان ! » الهیاری که فیلم هایش بارها در جشنواره‌ها و فستیوالهای جهانی برندهٔ بیش از ۲۰۰ جایزه گردیده‌است (بعضی از فیلم‌هایش چند جایزه ربوده‌است) در اصل با نخستین فیلم « پازولینی مرگ خود را طراحی می کند » که برندهٔ جایزه « عقاب طلایی » در « مونته کاتینی » ایتالیا گردید ، آغاز به ساختن فیلم‌های طولانی سینما کرد . سپس « چرخ گوشت » ، « بُرد لاین » ، « عشق من وین » ، « بر فراز گاه ترس » را ساخت و نخستین فیلم تلویزیونی او در اوائل ژانویه ۹۶ از تلویزیون اتریش پخش گردید .

ویژگی های خاص فیلم

انسان ، جامعه ، سیاست ، قانون چهار نکتهٔ اساسی در خمیرمایهٔ فیلم‌های الهیاری محسوب می شود . در فیلم‌های الهیاری کاباره ، کازینو ، هموسکسوئل ها ،

لزبین ها ، قاتل ها ، پلیس ، رقص ، زندان ، تجاوزهای جنسی ، خودکشی و دیگر کشی و ... حتی صحنه های بظاهر کمدی آمیخته به طنز فقط نوعی دکور و ظاهر فریبی برای تماشاگران و احتمالاً جذب بینندهٔ بیشتر و فروش بلیط سینما است. اما در آنسوی دیگر فیلم الهیاری اهداف دیگری را دنبال می کند. در بسیاری از فیلم های او که برخی از صحنه های آن را بارها و بارها دیده‌ام. الهیاری با نگاهی تیزبین تا اعماق روح و فکر و روان انسان امروز را حفاری می کند. کوچکترین حالات و حرکات و تضادهای روانی انسان را می شکافد. در « بر فراز گاه ترس » چگونگی لِه شدن انسانی را در زیر فضای قانون زدهٔ خشن به رخ جامعه می کشد و از سوی دیگر ، اعجاز عشق و امید و آزادی را ، در « عشق من وین » تضاد دو فرهنگ و تضاد دو انسان با یکدیگر و سپس تضاد خود انسان را با انسان درونی‌اش ، در « بُرد لاین » هم شکنجه‌گر را زیر سوال می کشد و هم شکنجه شده را و هم معصومیت هر دو را. تسلط و مهارت الهیاری در ارائه واکنش های انسانی ، چندان هم حیرت انگیز نیست. زیرا صرفنظر از اینکه تخصص او مغز و اعصاب است روزانه در مطب خود با ده‌ها بیمار روحی و در وزارت دادگستری اتریش (به همراه یك گروه روانپزشك دیگر) با زندانیان ، قاتلین محکوم به حبس ابد ، با متجاوزین و ... بطور روزمره سر و کار دارد. مسئولیت سنگینی که آگاهی دگرگونه می طلبد. در تمام فیلم های الهیاری خشونت با انواع مختلف آن جایگاه ویژه‌ای دارد. او هر نوع خشونتی را سرانجامی فاجعه وار در آیندهٔ جامعه تلقی می کند. در آخرین فیلم او می بینیم که چگونه خشونت و بدرفتاری مادر با کودك در ضمیر ناخودآگاه وی آنچنان اثر منفی می گذارد که بعدها از او یك قاتل تحویل جامعه می دهد.

گاهی تماشاگر به دلیل فرهنگ متفاوت قادر به ادراك آنچه که او می خواهد بگوید نیست. بعنوان مثال تماشاگر اتریشی که لخت مادرزاد در مقابل دیدگاه هزاران رهگذر در کنار رود دانوب حمام آفتاب می گیرد یا سونا می رود قادر به درك احساس شرم و خجالت « فریدون فرخزاد » (محمد علی) در فیلم عشق من وین با دیدن ناگهانی تن برهنهٔ او توسط « دولورس شمیندگر » نیست. زیرا که چنین احساسی را احساس نکرده است. « بر فرازگاه ترس » از آغاز تا پایان بر روی قوانین خشن و غیر انسانی زندان ، رفتار نادرست والدین با فرزندان ، بن بست یك جوان در جامعهٔ نیمه سرمایه داری ، گریز انسانها به مواد مخدر از فشارهای روحی و اجتماعی و فقر ، و اعجاز محبت و عشق در اوج ناامیدی مطلق انگشت می گذارد. از ویژگی های خاص فیلم بازی شخصی چون « لئون اسکین » بازیگر دیرینه و مشهور سینمای آمریکا در آن است. « لئون اسکین » که بیش از ۸۰ فیلم تاکنون بازی کرده در نقش پدر « گزن لیتنر » یکی از بهترین نقش ها را

(ولو به مدت کوتاه) ارائه می دهد . می گوید : « هرگز تصور نمی کردم روزی در فیلمی بازی کنم که کارگردان آن ایرانی باشد . » و ادامه می دهد : « مفهوم و معنای فیلم فراتر از آن است . الهیاری در این فیلم بشریت را زیر سوال برده‌است . » مهارت و تسلط هنرپیشه ای چون « دولورس شمیدینگر » که از چهره های مشهور و محبوب تأتر و سینمای اتریش است در نقش « گزن لیتنر » بر اعتبار و ارزش فیلم می افزاید . در اکثر فیلم ها الهیاری ولو برای چند لحظه هم شده در آثار خود ظاهر می شود . زمانی در نقش گلفروش یا نقش های کاملا معمولی . در این فیلم نیز ، راننده کامیون است ! حال چرا ؟ معلوم نیست . عده‌ای بر او ایراد می گیرند که « اگر فیلمساز بجای بیان بحران روحی قهرمانانش به برخورد با واقعیت‌های سخت ایران می‌پرداخت . » پاسخ آن را الهیاری در گفتگویی با « ZDF » چنین می دهد : « هدف فیلم باید ساختن انسانی بهتر باشد . » و « ماریو ها در همه جای دنیا هستند و حادثهٔ او در همه جای جهان می تواند اتفاق بیافتد . » « بر فراز گاه ترس » که در فستیوال جهانی فیلم « مانهایم » و فستیوال « هایدلبرگ » و سپس به هفته جهانی فیلم « وین » در سال ۹۴ رفته است با دریافت چند جایزه و نقدهای بسیار به نوشتهٔ یکی از نشریات روز اتریش : « روح تازه‌ای در تن در حال احتضار سینمای اتریش دمیده است .

اطلاعیه انجمن دفاع از زندانیان سیاسی و عقیدتی

انجمن دفاع از زندانیان سیاسی و عقیدتی در ایران که در اوایل سال ۱۹۹۵ در فرانسه تشکیل گردیده است در نظر دارد بمنظور افشای جنایات رژیم جمهوری اسلامی ، مشخصات افرادی که توسط این رژیم بخاطر عقایدشان جان خود را از دست داده‌اند را جمع آوری نماید . همچنین برای دفاع از زندانیانی که بخاطر مسایل سیاسی و عقیدتی هم اکنون زندانی هستند به مشخصات آنها نیازمند است . این انجمن وظیفه خود میداند اولاً مشخصات کسانی که بخاطر عقایدشان به جوخهٔ مرگ سپرده شده‌اند ، را منتشر نماید . ثانیاً لیست اسامی و مشخصات زندانیان سیاسی و عقیدتی را پس از جمع‌آوری ، در اختیار نهادهای دمکراتیک و مراجع مدافع حقوق بشر ، قرار دهد . بدین منظور ما از تمامی هموطنان عزیز تقاضا داریم در راستای اهداف فوق و مطابق پرسشنامه ای که ضمیمه کرده ایم با ارسال مشخصات افرادی که اعدام شده‌اند یا در زندانهای رژیم جمهوری اسلامی گرفتار هستند ، ما را در انجام این وظایف خطیر یاری کنند .

انجمن دفاع از زندانیان سیاسی و عقیدتی در ایران

برای دریافت پرسشنامه با نشانی زیر تماس بگیرید .

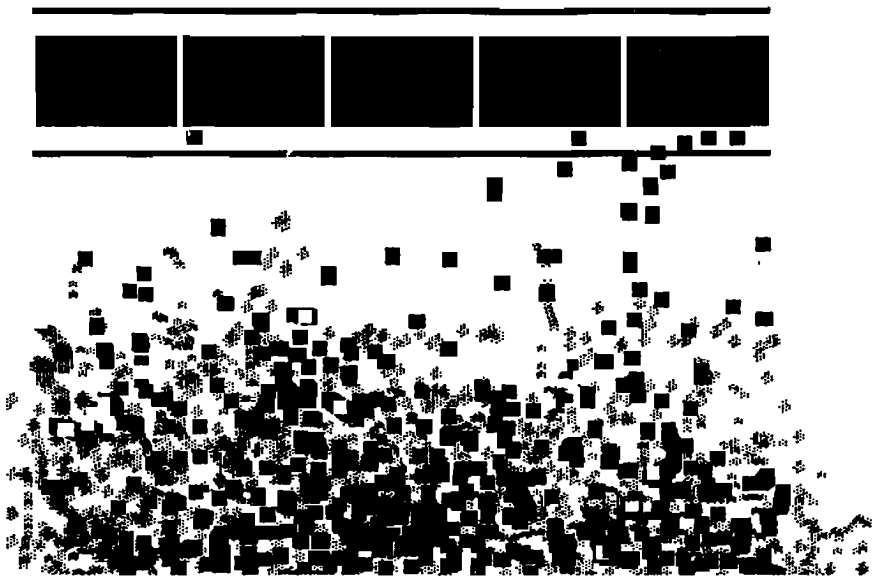
A . D . P . O . I .
42 Rue Monge
75005 Paris France

Tel. / Fax : 40 86 27 47

عباس سماکار

سینما ، سینما

« نگره‌ای بر هنر شناسی فیلم »



هرچقدر ادبیات توصیفی و غیر مستقیم است، سینما، در مقابل آن، غیر توصیفی، مستقیم و زنده است. سینما وفادارترین هنر به واقعیت است و چنین می نماید که چیز دیکته کننده ای در بر ندارد. سینما، به جای توصیف همانا واقعیت را از زوایا و در حرکت و نور متفاوت و با بُرش هائی از مکان و زمان نشان می دهد. توصیف، تفسیر واقعیت است. اما تصویر سینمائی، هرچند ساختگی و برداشت از واقعیت یك صحنه باشد، باز تصویری است که مادیت واقعه را حفظ می کند و، جز همان، چیزی را پیش چشم نمی نهد. سینما توصیف را به عهدهٔ خود بیننده می گذارد و به این ترتیب، به غیرمداخله گرترین هنرها تبدیل می شود و چیزی از آنچه را که ثبت کرده است تغییر نمی دهد، بلکه تغییرات آن در ساختار درونی و دراماتیك اثر باقی می ماند، تا در شکل بیرونیِ واقعیت. سینما عملاً ناچار به نوعی راستگوئی است. زیرا آنقدر عناصر واقعیِ بصری در دسترس قضاوت مخاطب خود می نهد که راهی برای پرده پوشی برایش باقی نمی ماند.

مداخلهٔ در واقعیت، تفسیر مستقیم حادثه، آنگونه که در ادبیات رخ می دهد، در سینما عنصری بیگانه است. اگر ادبیات واقعیت را به حضور انسان می آورد و، به هنگام حمل واقعیت، در آن دخالت می کند و به

شیوه خود تغییرش می دهد؛ اگر ادبیات پیش ما باقی می ماند و همان جاست که ما هستیم، اگر حرکت ادبیات درونی است، نه فیزیکی، سینما غیر از این است. سینما انسان را به دیدار واقعیت می برد. سینما دست مخاطب خود را می گیرد و او را به دنبال خود، به تماشای زمان و مکان و به تماشای رویداد و پیرنگ بصری می کشد. سینما هر لحظه پنجره ای را می بندد و دریچه ای را می گشاید و بیننده را با خود رو به صحنه ها، رو به رویدادها، رو به آدمها و رو به زمانها و مکانها و ابعاد گوناگون می چرخاند و هر آن او را به رگبار سوزان واقعه می بندد. در فیلم، همه چیز در رابطه با تحول و حرکت فیزیکیِ حادثه می چرخد. و، هرچند سینما ناچار است مخاطب را برای دیدار از واقعیت کج و راست کند، زیر و بالا ببرد و به شتاب وادارد و یا درجا میخکوب سازد، ولی در واقعه ای که پیش چشم او می گذارد نمی تواند تغییری بدهد. سینما هنری بیرونی است و حتی تخیل نیز در آن عینیت دارد. در واقع، زوایا و حرکت دوربین و نوع نمایشِ صحنه دخالت در نفس واقعیت نیست: نشان دادن دیدگاه تازه و نمودهای پیچیده و مخفی دیگری از واقعیت است که عیناً وجود دارند، ولی ما در زندگیِ روزمره نتوانسته و یا نخواسته ایم آنها را، به شکلی که دوربین به ما نمایش می دهد، ببینیم. یك زاویهٔ سربالا یا سرپائینِ دوربین ممکن است از تصویرِ ظاهریِ واقعیت دیدی غیر عادی ارائه دهد. ولی این حالت غیرعادی، تغییر و تفسیر واقعیت به شمار نمی آید. چشم انسان نیز می تواند در شرایطی، همان تصویر سربالا و سرپائینی را ببیند که دوربین بدون هیچ تفسیری به او ارائه داده است. ما، اگر از همان زوایای دیدی که دوربین می بیند، و با همان نوع حرکت در اطراف موضوع، به چیزی توجه کنیم، فقط آن زاویهٔ به خصوصِ نزدیك شدنِ به واقعیت را می بینیم، نه تفسیر تازه ای از واقعیت را. این نوع دید، اساساً، با دید ادبی که کلاً انتزاع و حاصل ذهنیت است تفاوت دارد. دوربین، بیشتر، کمك می کند که ما شکلهای تازه ای از واقعیت را کشف کنیم. در واقع، در هیچ هنری به اندازه سینما دست هنرمند در رابطه با دگرگون ساختنِ «صورت واقعی» بسته نیست. از اینروست که سینما بی پیرایه ترین و دمکرات ترین هنرها به نظر می رسد. چرا که تصویر سینمائی توصیف و تفسیر را به عهدهٔ خود بیننده می گذارد.

اما، از یك دیدگاه دیگر، سینما هم مثل ادبیات جادوگرانه است. و این رابطه، گرچه ممکن است تناقضی با رابطهٔ پیشین بشمار آید، ولی واقعیت دارد. و این از ذات گونه گونیِ صورتها و حالتهای موجود در هنرها سرچشمه می گیرد. در سینما هم، مثل ادبیات، آدمهائی موجودند که می روند، می آیند، غذا می خورند، کار می کنند، می جنگند، عشق می ورزند و هزار جلوهٔ زندگی را به خود می گیرند، ولی از پرده جدا نمی شوند و هرگز به سوی تماشاچی نظر نمی کنند. ما عاشق همین خیال، همین پرده ها و صورتهای غیر واقعی هستیم. عاشق برگه نازکی هستیم که با اندازه گیریِ قطر آن، از ابعاد ناچیز آدمهایش به وحشت می افتیم : عاشق چیزی که در یك آن آمده و رفته است و، جز خیال، چیزی در ذهن باقی نگذاشته است.

راستی، این آدمهای کاغذی چقدر در زندگیِ واقعی خود به موجوداتی که در ذهن ما شکل گرفته اند نزدیکند؟ آنها واقعیترند یا آن موجودات خیالیِ ذهن ما؟ در واقع، آنها چگونه می توانند بار سنگین شخصیتهای خیالی خود را (که بی شك در سنگینی آنها تردیدی نیست) بر شانه های واقعی خود بکشند و همهٔ انتظاراتی را که ما از آنها داریم برآورند؟ بی خود نیست همینکه با یکی از این خیالیها (هنرپیشه ها) در واقعیت آشنا می شویم، پس از مدتی تمام آن سنگینی و جبروت رویائی چون غبار بر باد می شود و موجود

ناتوانی، مثل خود ما، برابر ما می ایستد.

ما در سینما، همانگونه که ساکت و بی اعتنا سر جایمان نشسته ایم و بی تلاش به پردهٔ خیال چشم دوخته ایم، دروغان پر از غوغاست. دیوارهٔ روشن، دریچه ای گشوده به سوی جهان عجایب و جهانی است که ما را با خود به دیار شگفتی ها و به دیدار جهان، آنطور که باید باشد می برد. منتها تاکید روی آدمها و وقایع و شیوهٔ دنبال کردن آن است که ساختار درونیِ سینما را می سازد و ایده آلها را شکل می دهد. دخالت هنرمند درست همینجا اتفاق می افتد: در ذهنیتی که برای ما بوجود می آید: ذهنیتی، که نه با تغییر در صورت عینی واقعه، بلکه با کم و زیاد کردن آن، با تغییر زمان، با ایجاد حرکت، با برش در حالت های تازه و با فشارهای عاطفی و عصبی در ما پدید می آید.

وابستگیِ سینما به واقعیتِ بصری سبب می شود محدودیتی در زمینهٔ تخیلی برای آن پدید آید. مثلاً نوعی خیال پردازی در ادبیات هست که در سینما کمتر می تواند وجود داشته باشد. قالیچه ای که در رمان «صد سال تنهائی» *گارسیا مارکز* وجود دارد و شعبده بازانی که به دهکده آمده اند و با آن پرواز می کنند، کاملاً واقعی می نماید. خواننده، ضمن آنکه می داند که چنین تصویری کاملاً تخیلی و غیر واقعی است، باز به میل خود می خواهد باور کند که چنین چیزی کاملاً واقعیت دارد و، در کنار آن، نوعی حس شدیداً زیبائی شناسانهٔ نوین را هم درمی یابد. ولی چنین قالیچه پرنده ای در سینما، از آنجا که تفسیر و توضیح آن نه به عهدهٔ نویسنده، بلکه با خرد و منطق بصریِ مخاطب است، کاملاً ساختگی می نماید. از همین رو است که در به تصویر در آوردن یك اثر ادبی باید کاملاً مراقب بود تا فضا و حالتی که در آن موجود است در اثر سینمائی روح و ظرفیت خود را از دست ندهد. چون، در سینما، موضوع تنها بر سر باور کردن واقعی و غیر واقعی نیست. بلکه زیبائی شناسی و لذت بخشیِ ادبی، در سینما، شکل و نوع بصری به خود می گیرد. و این پدیدار تغییر ماهوی در ساختارهای زیبائی شناسانهٔ این هنر را سبب می شود.

* زمان

تلاطم های آهنگینِ (ملودیك) پراکنده و فاقد نظمِ منطق زمانی در موسیقی، در فیلم، تحت نظارت یك منطق داستانی و رویدادی واقع می شود. ولی زمان همچنان بی تبعیت از هرچیز باقی می ماند. این چگونگیِ شگفت انگیز نوعی تداعی شعری نیز هست. در شعر، نیز به دلیل عدم حظور حادثه و منطق و روال داستانی، نوعی بی زمانی موج می زند. قطع و وصل ها تابع حرکت بیرونی نیست. بلکه از مرکزی درونی پیروی می کند. مثلاً صحنه ای از تپش های یك قلب، به صحنه ای از حرکت گلوگاه یك قورباغه که نفس نفس می زند قطع می شود و ذهن بیننده تا بخواهد ربط و یا عدم ربط منطقیِ ایندو را بیابد، قطعیت وجود بصری، نوعی منطق را برایش ایجاد کرده است که نیاز به روال منطقی را کاهش می دهد.

در فیلم فرصت آن نیست که مثل نقاشی، با دل سیر، در نقش پرده خیره شویم. در سینما، پرده ها شامل زمان می شوند. زمان سینما با زمانِ در خور برگشت نقاشی فرق دارد. نقاشی، چون زمانی درونی دارد، بی زمان می نماید. اما سینما گذراست. در گذرائی، حتی موسیقی (به خاطر حضور دائمیِ نوازندگان در صحنه که نوعی ذهنیت راجع را تداعی می کند) نیز به پای سینما نمی رسد. تلاطم های آهنگینِ پراکنده و فاقد نظم

منطقِ زمانِ موسیقی و چند صدائیِ موازی و مستقل موسیقی در سینما تغییر شکل می دهد. سینما سفینهٔ زمان است: ما درون آن می نشینیم تا جهان پس و پیش را تماشا کنیم. به صحنه ها و حتی به درون روح آدمی نیز سر بکشیم، تا به بُعد بَصَریِ زمان دست یابیم. ریتم هایِ شگفت آور، کوتاه و بلند کردن صحنه ها و نماها، گردشهایِ موشکافانهٔ بصری، هیجانهایِ تکان دهنده و سرعت، سرعت، سرعت. این مجموعهٔ شگفت آور در هیچ هنر دیگری به اندازهٔ سینما جلوه ندارد.

سرشت انقلابیِ مونتاژ و شکستن اغراق آمیز و عجیب زمان همانا راز گیرائی و برجسته ترین ویژگی سینما شمرده می شود. در سینما، دو واقعیت به هم می پیوندد: واقعیت مادیِ یك صحنه، با واقعیت مادیِ یك صحنهٔ دیگر. و هم نهاد آنها واقعیتی است که هیچکدام از آندو نیست. بلکه تحول و ارتقاء به تصویری است که در ذهنیت بیننده پدید آمده است. ذهنیتی نوین که در ارتباط با هیچ هنر دیگر بدین گونه پدیدار نمی شود. راز مونتاژ فیلم این چنین است.

آیزن اشتاین، در صحنه پلکان اُدسا، در اثر کم نظیر خود *رزمناو پاتیومکین*، صحنه هائی پدید می آورد که زمان آن، با زمان در هیچ یك از ژانرهایِ هنریِ دیگر برابر نیست. بیننده تصویرهایِ متحرك کالسکهٔ بچه ای را در چند قطع بر پلکانی مشاهده می کند که بر آن، ارتش تزار در حال هجوم به مردم است. کالسکه یکی دوبار تا سرحد سقوط به لبه پلکان می رسد و صحنه به تصویر دیگری قطع می شود. و هر بار دلهرهٔ صدمه دیدن بچه ای که درون آن قرار دارد به تماشاچی منتقل می شود. تا اینکه در یك پلان عمومی می بینیم که کالسکه از پلکان به پائین می افتد. این تکرارِ حس مشابه از یك صحنه، فقط در سینما است که به این شکل رخ می دهد. «زمان»ی که در این میان می گذرد، کجاست؟ اگر قرار بود کالسکه سقوط کند، پس چرا هر بار سر جای خود و همچنان در حال سقوط است؟

به این ترتیب، زمان در سینما می شکند و بُعدی غیر طبیعی ولی ملموس به خود می گیرد. ممکن است در ادبیات نیز نظیر این صحنه را ایجاد کرد. ولی در آنجا چیزی که کمتر به چشم می خورد «ایستائی زمان» است و موضوع، در بُعد هیجانی، بدون حضور ملموس زمان حس می شود. یعنی در آنجا زمان کش می آید و یا فرضاً کوتاه می شود. مسلماً از این طریق نیز می توان ایجاد هیجان کرد. ولی باید توجه داشت که در صحنهٔ سینمائی یاد شده، زمان طوری تغییر می کند که با کش آمدن زمانِ یك صحنه تفاوت دارد. در آنجا موضوع بر سر تکرار زمان طی شده است، نه کش آمدن و یا فرضاً کوتاه شدن آن. عنصر بَصَریِ واقعه، گذشت زمان را در طی یك رویداد، طلب می کند و، به این شکل، ایستائیِ زمانِ مصرف شده (زمان تاثیرگذار هیجانات) بر ذهنیت تماشاگر فشار ویژه خود را وارد می آورد. در واقع، زمان در سینما به «شتاب دراماتیك»، که کندتر و یا تندتر از تجربهٔ بصریِ زمان واقعی است، تبدیل می شود و در بیش از هر هنر دیگر، از بُعد عادیِ خود بیرون می رود. مقایسه ای بین ایستائیِ زمانیِ شعر و یا موسیقی با «زمان بصری»ی فیلم ما را به این ویژگی توجه بیشتری می دهد.

در شعر، زمان، بدون تبعیت از رویداد طی می شود. گذر زمانِ شعری، از قانونی درونی پیروی می کند که در ذات عمیق اندیشه نهفته است. حرکت آن در ابعادی بیش از گذر ثانیه ها نمود می یابد و ژرفای ویژهٔ خود را دارد. در موسیقی، زمان هرچند با حرکت بیرونیِ ملودی ها درگیر است، ولی به سبب انتزاعش و عدم تطبیق

عناصر اولیهٔ آن با صورت های طبیعی، مانند شعر، به زمان درونی نیز رجعت می دهد. اما، منطق بصریِ سینما می طلبد که در حرکت رویداد، زمان مطابق با شکل بیرونیِ واقعه طی شود. از اینرو، عدم تبعیت پاره هائی از زمان با شکل بیرونیِ رویداد، نوعی کنش خاص به وجود می آورد که مخصوص سینماست.

مکان نیز در سینما ایستا نیست. تصور ما از یك مکان، آنچه را که ما از یك محل به خاطر می آوریم، پریدن به هرکجای یك صحنه بر حسب اراده و یا عمل خودکار ذهن، عملکرد مشابه خود را در میان هنرها فقط در سینما بازمی یابد.

تصور دو واقعه در دو مکان و در یك زمان مختص سینما است. سینما، در عرصهٔ زمان و مکان، مانند سرعتِ یادآوریِ ذهنیت انسانی است. همانطوریکه ما قادریم برشهای سریع از یك واقعه، یك دوران، طول یك عمر و حتی از تاریخ داشته باشیم، و، سریع و ناگهانی، در چشم به هم زدنی، تمامیِ هستی را مرور کنیم، سینما نیز چنین ویژگی را در خود پنهان دارد. مسلماً سرعت مرور سینمائی هرگز به پای سرعت یادآوریِ ذهنی نمی رسد، ولی خصلت مروریِ آنرا در خود نهان دارد. خصلتی که در هیچ هنر دیگر مشاهده نمی شود.

این ادراك تازهٔ زمان فقط خصلت این دوران است. انسان امروز بر زمانی که بر وی می گذرد آگاه است. آگاهی از گذشت زمان خود را در قالب منفعت ویژه ای می نماید که حداکثر سودآوری شمرده می شود. پیوند با لحظه ها خصلت این دوران است و ارزشی دارد که از چشم کسی پوشیده نیست. این شتاب، این دیگرخواهی و تحول لحظه ای، خود را تماماً در زمان خلاصه می کند. و سینما هنر تحول ها و هنر انسان مدرن است که هرگز ممکن نبود در زمان دیگری پدید آید. «زمانِ» سینمائی نیز زمان مدرن است: زمان تحولات و تحرك و شکستن بُعد زمان: زمان رسیدن به حس های بصریِ تازه و دقت در ذره ها.

* راوی

در سینما حضور راوی مرسوم نیست. خودِ دوربین، از سوی مخاطب، به عنوان راوی پذیرفته نمی شود. زیرا دوربین یك موجود بیجان است که خاصیت روایتگری را که به طور تجربی-تاریخی با موجود زنده و دخالتگر نقش گرفته، از خود نشان نمی دهد، بلکه به اجبار همان را می نماید که برابرش نهاده اند. حتی اگر زاویه و حرکتش واقعیتی را که نشان می دهد دگر گون کند، این تغییر به ارادهٔ آن نیست و در هر حالت، نفسِ نمایشِ واقعیت و عدم مداخله در دید، در دوربین موجود است. راوی به صورت تك گوئی و صدای از بالا نیز در سینما اضافه می نماید. همانطور که تکخوانیِ شعری نیز چنین است: شعری که از زبان هیچیك از پرسناژها بیان نمی شود، مثل آنست که فراز سر بیننده به صدا درمی آید. صدای پرسناژهای فیلم از روبرو و در سطح ما می آید. صدای خواننده شعر از بیرونِ فیلم سرچشمه می گیرد. چنین صدائی سعی می کند با ما تماس برقرار کند و ما این کوشش را درمی یابیم و از فضای فیلم بیرون می آئیم. شعر خوانی بر روی فیلم نوعی فاصله گذاریِ آشکار است و این فاصله گذاری، که در تئاتر کاملا طبیعی می نماید، در فیلم کاملاً غیر طبیعی است. در داستان این «صدای از بالا» وجود ندارد. حضور راوی امری طبیعی به نظر می رسد و الزاماً دانای کل، دید بیرون از قصه جلوه نمی کند. گرچه در هر نوعِ داستانی، حتی در آنها که ظاهراً درشان راوی وجود ندارد، و نویسنده می کوشد -با پنهان کردن عوامل دخالت- بُعدی واقعی و گزارشگونه (مثل دید دوربین) به

رویدادهای داستان ببخشد، باز راوی وجود دارد و باید باشد. چرا که قصه بدون راوی اصلاً وجود ندارد. تك گوئیِ شعری حضوری قویتر از هرگونه راوی و دانایِ کل داستانی است.

از این رو، در برخی فیلمها که به خواست فیلمساز وجود راوی ضرورت پیدا می کند (تك گوئی ای که از فراز فیلم می آید، یا شعر خوانی در فیلم) لحن گفتار عامدانه به نظر می رسد. این نوع گفتار فقط می تواند در فیلم های مستند که عوامل درونیِ آن به مثابهٔ بازیگرانِ ایفایِ نقش جلوه نمی کنند، مورد پذیرش قرار گیرد. زیرا نفس فیلم مستند به دنبال اثبات سندیت است، تا بازسازیِ داستانی. از اینرو، گفتار در چنین فیلمهائی طبیعی می نماید.

در سینما، نوعی زاویهٔ دید نیز وجود داردکه به «نمای نقطه نظر» معروف است و آن عبارتست از تصویری که، از نظر زاویهٔ دید، حرکت دوربین و استفاده از ویژگی های تصویری، مثل وضوح و یا نوع کادر و غیره، با دید بیننده یکسان است و کاملا رئالیستی می نماید. یعنی دوربین صحنه را، به مثابه آنچه واقعیت دارد، عیناً برای مخاطبِ خود عرضه می کند. به این ترتیب، دید دوربین از صحنه برابر آنچیزی است که اگر قرار بود خودِ بیننده در حالت عادی آنرا ببیند، می دید. در چنین حالتی، ظاهراً از جانب فیلمساز کمترین نقشِ دخالتگرانه اعمال می شود. در این حالت این احساس به بیننده دست نمی دهد که کارگردان روایتگری و یا به نوعی، در بازگوئیِ واقعه دخالت می کند. بلکه سبك کار او رئالیستی و در مواقعی حتی گزارشگونه به نظر می آید. اما، در جلوه هایِ ویژهٔ سینمائی، این بی طرفی، به شکلی آشکار می شکند و بیننده متوجه حضور کارگردان در پشت تصویرِ غیرعادی (فرضاً اسلوموشن که حرکت ساختگی و آرام تصویر است و صحنه را به حالت طبیعی نشان نمی دهد)، می شود. این نوع تصویر (کاربرد غیرعادی دوربین برای ایجاد حالت ویژه) نیز نوعی روایتگری نیست، بلکه فقط نوعی فاصله گیری است که بیننده را از غرق شدن در صحنه ای که واقعی می نماید، بیرون می کشد. در نمائی مانند اسلوموشن طفره رویِ عمدی از واقعیت-نمائی وجود دارد. این صحنه، گرچه نوعی دخالت به شمار می آید، اما چون با عینیت تصویری توام است، با تخیل ادبی -که فقط در ذهن خواننده تجسم می یابد- تفاوت اساسی دارد و، در آن، گونه ای همراهی و همذات پنداریِ بصری با آدمهای فیلم به بیننده دست می دهد که عبور از سطح و حضور در عُمق صحنه شمرده می شود: نوعی دانای کل درونی، تك گوئی یا جریان سیال ذهنی، که نمایشش با شکل ادبی تفاوت اساسی دارد و همچنان دمکراتیك و معصومانه می نماید. اما نکته دیگری در این زمینه کارکرد دارد. و آن اینست که کاربرد مدام چنین تصاویری، تا حدی حالت غیرعادی آنها را ازبین می برد و به احساس وجود نوعی روایتگری در فیلم دامن می زند. به طوریکه عملاً جلوه های ویژه و کادراژهای غیرمعمولی، نوعی حضور غیر صادقانه در ماورای فیلم به نظر نمی آید. اما کادراژ غیر معمولی، مثل اسکوپ، غالباً از آنِ فیلمهائی است که می خواهند از اهمیت بازاریِ بزرگی برخوردار شوند و لغت پر زرق و برق برازنده آنهاست. از هنرپیشه های بزرگ، تا صحنه های باشکوه، دکور، حادثه و کمدی و سرگرمی و فانتزی می توان در آنها یافت. طبعاً در صحنه هایِ چنین فیلمهائی همه چیز چنان منظم و مرتب به پیش می رود که مو لای درز آن نخواهد رفت. هنرپیشهٔ نجات دهنده سر بزنگاه می رسد، و همه چیز در نوری شسته و رُفته که تمام سایه های نادیدنی را هم نرم می کند و همه چیز را به چشم می آورد و شاد و خرم نشان می دهد، خلاصه شده است. نوعی واقعگرائی پیش پا افتاده و وفاداری به هرچیز که

رسمیت دارد در این گونه فیلم ها به چشم می خورد. در واقع، همه چیز در آنها ساختگی است: از نور تا صحنه های عالی و حوادث خنده داری که هیچکدام با زمینهٔ واقعیِ زندگی همخوانی ندارند. و همه چیز کاملاً از پیش آماده شده می نماید. در کل می توان گفت این فیلمها برای ایجاد فضای واقعیِ (نه حقیقی)ی زندگی باسمه ای کار می کنند. فیلم کمدی نیز جلوهٔ غیر منطقی دارد و، گرچه مردم به عنوان چیزی برای خندیدن آنرا می پذیرند، ولی انواع آن کاملاً از واقعیت فاصله می گیرد. اغراق، که نوعی دخالت در واقعیت است، از ابتدای برخورد با سینمای کمدی امری پذیرفته است. از این نظر، سینمای کمدی از خصلت دمکراتیك خود تا حد زیادی دور می شود تا واقعیت را به تعبیری شیرین تر یا تلخ تر به نمایش در آورد. طنز تلخ چاپلین کمدی را در بازسازی اغراق آمیز و غیر واقعیِ رویدادها ایجاد می کند، و فقط با چاشنیِ به سخره گرفتن واقعیتِ مناسبات انسانی در جامعه است که، از تندیِ دخالت گرانهٔ خود می کاهد. از اینرو، صحنه هایش، نه مصنوعی، بلکه واقعی می نماید؛ چرا که حقیقتِ پنهان در حادثه را نمایش می دهد: به چیزی اشاره دارد که در واقع، مردم از کنار آن بی خیال گذشته و آنرا ندیده اند و چون آنرا به دید چاپلین باز می یابند، از یافتنش عمیقاً خرسند می شوند. ولی در فیلمهای کمدی موزیکال که اساس آنها هم بر اغراق در واقعیت بنا شده، حالتی وجود دارد که از حقیقت به دور است و صرفاً به خاطر فراغت خاطر و خنده، وجودش پذیرفته می شود. در این نوع فیلم، چیزی پیچیده برای دریافتن وجود ندارد. همه چیز در فضائی دُور می زند که می خواهد با غافلگیری، و تنها به وسیله آن، آدمی را به خندیدن وا دارد.

فیلمهای سریال را هم می توان از این دست خواند، به خصوص فیلمهائی را که هویت شخصیتیِ هنرپیشه را حفظ نمی کنند و هربار هنرپیشه ای را که دیگر بعد از تکرار چند فیلم، موجود شناخته شده ایست، در قالب و نقش تازه ای ارائه می دهند. این دگرگونیِ شخصیتی، از سوی یك فرد مشخص، به سختی نگاه بیننده را از غیر واقعی بودن خود به دور نگه می دارد. حتی وقتی هویت شخصیتی هم حفظ شود، باز حضور در رویدادهای متفاوت فیلم های سریال، بدون تاثیر پذیری شخصیت مورد نظر از داستانهای پیشین، این شخصیت را در هر رویداد و فیلم تازه زیر علامت سوال خواهد برد. مثلا دیوید هَسلهُف، همیشه همان دیوید است که هربار در نقش جدیدی ظاهر می شود و یا ماجرای جدیدی را از سرمی گذراند؛ در حالیکه هیچ تاثیری از آنچه در فیلم قبلی بر او گذشته به چشم نمی خورد. پیش آمدن انبوه این حوادث برای یك نفر عجیب می نماید. حتی خود تیترهای همیشگی فیلم، قلابی بودن کل ماجرا را نشان می دهد. همینطور، نمایش چهرهٔ هنرپیشگانی که به عنوان معرفی، در یك کادر، با لبخند ظاهر و محو می شوند. البته شرکت یك بازیگر در فیلم های متفاوت غیر سریال، به خاطر قطع زمانی و حضور عوامل بسیار دیگر که بین فیلمهای گوناگون او پیش می آید با موضوع ذکر شده فرق دارد.

* سینمای کامپیوتری

در فیلمهای جدید کامپیوتری، دخالتگری شکل تازه ای به خود گرفته است. در واقع، سینمای امروز با استفادهٔ بیش از حد از کامپیوتر، به سوی مسلط ساختن راویِ دخالتگر در ساختار و سرنوشت خود و دور شدن از رابطه دمکراتیکی که تا به حال با مخاطب خود داشته است پیش می رود. و این برای بسیاری از عاشقان

سینمای کلاسیك چون زنگ خطری پر طنین است. ولی، از سوی دیگر، سینما قبل از آنکه در ارائهٔ تصویر حوادث واقعی به عنصری خسته کننده تبدیل شود، با گریز به عرصهٔ کامپیوتر و خلق موجودات و حرکات و رویدادهای افسانه ای، زمینه نوینی یافته که حتی می تواند به گذشته اساطیری بشر نیز برگردد و این دنیای خیالی را، بی آنکه واقعاً خیال بنماید، واقعی نشان دهد. اکنون آشکار است که تفاوتی ماهوی بین حقهٔ سینمائیِ کامپیوتری با آنچه قبلاً حقهٔ سینمائی نامیده می شد وجود دارد: تفاوتی که خیالی ترین صحنه را واقعی نشان می دهد: تفاوتی که به یمن آن حتی «رئالیسم جادوئی» گارسیا مارکز نیز در سینما واقعی می نماید.

* بازیگری

در سینما، چون صحنهٔ موجود واقعی به نظر می رسد، این حس به بیننده دست می دهد که با آدمی روبرو است که بازی نمی کند، بلکه، در جریان یك رویداد، واکنشی طبیعی از خود نشان می دهد. بنابراین، تشخیص بازیِ هنرپیشهٔ سینما و فهم خوبی و بدیِ آن دشوار می شود. از این رو، عامهٔ مردم هنرپیشه های تئاتر را از نظر بازیگری پرقدرت تر احساس می کنند. این موضوع اعتبار بازیگریِ سینما را مورد تردید قرار می دهد. در حالیکه بازی در سینما، به خاطر قطع صحنه و بیرون آمدن بازیگر از حس تداوم واقعه، پیچیده تر و دشوارتر از حفظ روال شخصیتی حرکت و واکنش عاطفیِ تئاتری است. گسستِ بازی در سینما هر آن تعادل بازیگر را به هم می زند. افزون بر این، حرکت در تصویر نوعی خلاصه گری درپی دارد که با تحرك بیرونیِ واقعه تئاتری نمی خواند. به این معنی که یك نگاه در سینما، معمولاً، عبارت است از حرکت ملایم کره چشم؛ در حالیکه این مطلب در تئاتر عمدتاً با گردش سر به سوی موضوع مورد اشاره ابراز می شود: چون بازی تئاتری با واقعیت تجربی و ملموس زندگی اجتماعی همخوانی دارد. یك بازیگر تئاتر دشواری کارش عمدتاً به نمایشِ بیان حرکتِ بدنیِ احساس و ایجاد لحن مناسب، خلاصه می شود. ولی درك پیچیدگی هایِ حرکتی سینما، آسان نیست. بازیگریِ سینما از روال حرکت عادی فیزیکیِ زندگی بیرون است. وقتی تصویرِ درشت، صورت و یا بخش دیگری از عضو بدنیِ بازیگر را پیش چشم بیننده قرار می دهد، بازیگری در ژانر تازه ای خود می نماید که درك و دریافت ویژهٔ آن نما می طلبد. یعنی جدا از اینکه، در کل، بازیِ سینمائی با بازیِ تئاتری تفاوت دارد و دچار عدم همخوانی با رویداد و حالت فیزیك طبیعی است، بر حسب دید دوربین و بر حسب نوع نگرش کارگردان و در نور و مکان و فضاهایِ گوناگون نیز، شکل و شمای دیگری به خود می گیرد که از اساس و ماهیتاً با بازیگریِ تئاتری فرق دارد. همچنین هنرپیشه های فیلم و قهرمانهای داستان به انعطاف بدنیِ بیشتری، نسبت به هنرپیشه های تئاتر، نیاز دارند. چرا که باید بتوانند در لایه های نازك فیلم و صفحات کتاب جا بگیرند و فشار ناشی از وزن کاغذی و لایه های ژلاتینی را بر روی خود تحمل کنند. این مسئله ای خیالی نیست، واقعیت دارد.

*****

« مجله ی سینمای آزاد آگهی می پذیرد »

نشریه سینمای آزاد که به شکلی وسیع در اروپا و از دومین شماره در آمریکا ـ کانادا ، نیوزلند و استرالیا پخش میگردد ، برای گسترش کارها و برنامه هایش آگهی خواهد پذیرفت و برای پذیرش آگهی ضوابطی دارد که در ذیل قید می نمائیم.

۱ ـ نشریه ی سینمای آزاد از پذیرش آگهی هائیکه بهر نحو بخواهد آزادی و رهائی قلم نویسندگانش را محدود کند خودداری می نماید .

۲ ـ تبلیغ برای جشنواره ها و سمینارهای سینمائی در نشریه ی ما تاثیر بیشتری خواهد داشت . اما ما از تبلیغ برای برنامه ها ئیکه بهر شکل و شیوه با بنیاد فارابی ، تلویزیون جمهوری اسلامی ، سفارتخانه ها و هر نهاد وابسته به حکومت کنونی مرتبط باشد ، خودداری خواهیم کرد .

۳ ـ تبلیغ برای برنامه های کاباره ها ، شبه کاباره ها و کلوب های شبانه با روال نشریه ما هماهنگ نیست .

برای اطلاع از نحوه آگهی در مجله ی سینمای آزاد با دفتر مرکزی سینمای آزاد تماس بگیرید .

ترجمهٔ مسعود مدنی

فیلمسازی یعنی روایت یك روز
ژان لوك گودار در فرانکفورت

ژان لوك گودار در ۶۰ سالگی

از سال ۱۹۷۷ به حال فرانکفورت هر سه سال جایزه‌ای تحت عنوان «تئودور آدورنو» به شخصیتهای مختلفی اعطاء می کند. سال گذشته برای اولین بار جایزه به یك سینماگر، یعنی ژان لوك گودار اعطاء شد. شب قبل از اعطای جایزه یعنی ۱۷ سپتامبر ۱۹۹۵ گودار در یك سینمای فرانکفورت به پرسشهای تماشاگران پاسخ داد. این گفت وشنود جالب را از مجلهٔ آلمانی **FILM** نوامبر ۹۵ نقل می کنیم.

ـ شما یکبار کارتان را با کار دادستان مقایسه کردید که کارش جمع‌آوری اسناد است.

اگر زمانی از این مقوله صحبت کردم، مقصودم این بود که آدم قبل از آنکه در مورد جرمی به فرجام برسد، باید آنرا از نزدیك وارسی کند. فقط در این

ژان پل بلموندو و آنا کارینا در پی پروی دیوانه

صورت است که سمبل فرشته آزادی با دو کفه ترازو بصورت دو تصویر در می‌آید. یك تصویر قبل و یك تصویر بعد از رویداد را نمایندگی می‌کند که فرشته عدالت سعی دارد در مورد هردو حق را رعایت کند. تصورمن از مونتاژ قابل مقایسه با همان عدالتی است که باید در مورد آنچه اکنون وآنچه بعداً رخ داده روا داشت.

- سینماگر درست در نقطه متضاد با نقاش، نویسنده یا موسیقیدان باید برای ادامه کارش پول فراهم کن تا بتواند اثر دلخواه را خلق کند. شما بعنوان یك سینماگر در دراز مدت چگونه کارتان را ازنظر مالی تضمین می کنید؟

به این ترتیب که دوستانی دارم که آنها پول دارند. البته دوستان فعلی من دوستان کمتر و کمتری دارند که پول داشته باشند.

- همزمان چند طرح را پیش می برید؟ و چند تا را باید پیش ببرید تا یکی به تحقق برسد؟

همیشه یك طرح را پیش می برم. اما گاه طرح بکندی پیش می رود و آدم مجبور است آن را رها کند. اما همیشه یك طرح وجود دارد که شکل عوض می کند.

- به عنوان تهیه کننده شرکت تولیدی اتان فیلم JIG film معمولا طرحهایی را قبول می کنید و سفارش هم قبول می کنید؟

من اساسا فقط سفارش قبول می کنم. هنوز آنچیزی را که می خواستم -که از طرفی نمی دانم چیست - موفق

نشده ام بسازم. اما در مقابل چیزی را ساخته ام که می توانستم بسازم. به این معنا که من خود را مثل همه کسانی میدانم که کارشان را انجام می دهند. درست مثل خانم خانه دار، کارگر، کارمند و یا هر کس دیگری که کاری را انجام می دهد و چیزی نمی داند جز اینکه می خواهد برنده جایزه لاتاری بشود.

شاید در سن و سال من بالاخره آدم بفهمد که واقعا چه می خواهد. اما من بدرستی تا به حال نفهمیده ام که چه می خواهم.

- چهل سال است فیلم می سازید. سازمان تولید یک فیلم شما در طول این زمان چقدر عوض شده است؟

به تنهایی شروع کردم و به تنهایی هم بعد از این سفر بلند باید به مقصد برسم.

- می توانید توضیح دهید، چطور طرح یک فیلم شما آغاز می شود و فیلمتان چگونه شکل می گیرد؟

روش کار من ترکیبی است از اقتصاد، شعر و خلاقیت. چرا نقاش نقاشی می کند؟ نقاشی می کند تا تابلوهایش را بفروشد تا بتواند دوباره نقاشی کند. هردو کار را باید با هم انجام دهد. اینکه فعالیت هنری اش را جدا از هر فعالیت اقتصادی دنبال کند، بندرت پیش می آید. در سینما یکی بدون دیگری اساسا غیر عملی است. آن هم با گران بودن فیلمسازی در زمانه ما. امروزه حتی یک میلیاردر هم اگر بخواهد

میشل پیکولی و بریژیت باردو در تحقیر

نمی تواند بی وقفه فیلمهای پرخرج بسازد. امروزه همه فیلمها در یک نظام آمریکایی-تولید می شود و یا در نظامی که به تقلید ازاین نظام شکل گرفته، این امر خصوصا اهمیت ویژه ای دارد.

- اما چطور می توانید تحت این شرایط طرح یک فیلم را به تحقق برسانید؟

به این طریق که به محضی که ساختن فیلمی را تمام می کنم به فیلم بعدی فکر می کنم. چرا که با این فرض عمل می کنم که فیلم تولید شده موفقیتی به دست نخواهد آورد. به این دلیل بیدرنگ باید به سراغ طرح بعدی بروم. سی سال است که به این روال کار می کنم، اما هر بار کارسختتر می شود. فقط چند فیلم معدود از من از این نظر موفقیتی به دست آورده اند به این ترتیب که کم کم فکر می کنم چطورباید برای زندگی یا مثلاً برای اینکه یک بلیط هواپیما بگیرم و اینجا بیایم که جایزه ام

را بگیرم باید پول فراهم کنم.

- آیا فیلمی چون « حیف من ! » فقط تحت این شرایط ساخته می شود که شما ستاره ای چون « ژرار دپاردیو » را بعنوان بازیگر انتخاب کنید ؟

شاید بدون « دپاردیو » فیلم بهتراز کار در می آمد. اما با تهیه کننده مشترکمان فکر کردیم شاید با پشتوانه یك اسم مشهور بتوانیم پولی در بیاوریم. پول زیادی در خواست کردیم و بخش عمده آن را به « دپاردیو » دادیم. و با بقیه بودجه بسختی فیلم ساختیم. به این ترتیب باید بگویم که معامله بدی کردیم. یعنی جنبه اقتصادی که پس زمینه بود شدیدا به جنبه هنری لطمه زد. که این امر به نوبه خودش جالب بود. اما فیلم نتوانست تحمل جنبه اقتصادی را بیاورد.

- شما به اصطلاح بدون فیلمنامه فیلم می سازید. آیا این امر صحت دارد ؟ و فیلمبرداری فیلم شما از کجا شروع می شود و آیا سر صحنه فیلمبرداری دست به بدیهه سازی می زنید ؟

نه این امر درست نیست. من همه چیز را می نویسم. من مثل دیگران یادداشت می کنم. بعد به روش خودم این یادداشتها را در کنار هم می گذارم. اگر این کار را نمی کردم که نمی توانستم فیلم بسازم.

غالبا خیلی دیر کار روی طرحی را شروع می کنم. مثلا سفارشی را قبول می کنم اما نمی توانم آنرا سر موقع تحویل بدهم. چرا که آنچه شما آنرا فیلمنامه می نامید، یك کار تمام شده نیست. زیرا در طول فیلمبرداری من هنوز به نوشتن فیلمنامه ادامه می دهم. این کار برای بعضی ها خیلی آزاردهنده است و برای بعضی ها چندان نه. اما همیشه یك فیلمنامه در کار هست. شاید فیلمنامه من چندان به یك فیلمنامه عادی شباهت نداشته باشد. شاید با تعریف آمریکایی ها از فیلمنامه شباهت نداشته باشد اما در عوض به فیلمنامه های غیر آمریکایی شباهت دارد.

حتی وقتی کسی در تئاتر روی متن شیللر یا مولیر یا داستایفسکی کار می کند، از موقع روخوانی این آثار، بدیهه سازی شروع می شود. من فکر می کنم که اساسا فقط بدیهه پردازی وجود دارد : خاطره و بدیهه پردازی. حتی کاری که ما اکنون انجام می دهیم چیزی غیر از بدیهه پردازی نیست. یعنی اینکه آدم با اینکه می داند چه می خواهد بگوید، باز هم بدیهه پردازی می کند.

این به اصطلاح گفتگوهای سینمایی از نوع سینماتکی اش گاه به نظر من عجیب می آید. وقتی جوانتر بودم، شاید از این جور گفتگوهای سینمایی خوشم می آمد. شاید فکر می کردم که تماشاگران واقعا به کارم علاقمندند. چرا که از من سوال می کردند. اما حالا با خودم می گویم که آیا این جور صحبت کردن عجیب نیست؟ امروزه در سینما کاملا امری عادی است که هنرمندی یك موسیقیدان

یا خواننده راك اینطوری صحبت کند. حتی تنیس بازی مثل « بوریس بیکر » هم اینطوری صحبت می کند. منظورم اینست که آدم طوری صحبت می کند که گویی من شعبده باز هستم. گویی فیلم با جادو سر و کار داشته باشد. که البته اساسا اینطور نیست. ما همه فیلمهای خود را می سازیم. فقط به خودتان فکر کنید. می توانید جریان زندگی روزمره اتان را شرح دهید؟ نه اینکه فقط بگویید، از خواب بیدار شدم، لباس پوشیدم، رفتم دفتر، غذا خوردم، بعد آمدم خانه و دوباره خوابیدم. این البته وقتی است که شما زندگی اتان را برای پلیس تعریف می کنید. اما دقیقا می دانید که زندگی روزمره اتان طور دیگری گذشته است.

این شرح دادن ربطی به جادوگری ندارد. شرح دادن کاری سخت و طولانی است. فیلم ساختن کار ساده ای نیست. فیلمسازی یعنی روایت یك روز. یك روز از زندگی خودتان یا یك روز از زندگی دیگران.

- از نظر شما تصویر چیست؟

از نظر من تصویر وجود خارجی ندارد. آنچه امروزه تصویر نامیده می شود، صفحه اول روزنامه **BILD** یا **SPIEGEL** است. به تصویر جریان زندگی روزمره اتان فکر کنید. این تصویر درعالم واقعیت وجود ندارد. تصویر واقعی جایی در اندیشه و قلب ماست. جایی بین صبح و شب زندگی روزمره ما.

تصویر همیشه چیزی میان دو چیز دیگر است. مثلا میان دو تصویر. کلمه فرانسوی **Image** معنای کامل کلمه آلمانی **Bild** را بیان نمی کند. هایدگر یك بار گفت آدم فقط می تواند فقط به آلمانی فکر کند. اما باید گفت که در آنصورت آدم باید به زبان فرانسوی اشیاءرا ببیند. و نتیجه اینست که اتحاد فرانسوی و آلمانی اتحاد خوبی است.

کاری که کلوبها و مدارس سینمایی می توانند به عهده بگیرند. این است که ببینند در کشورهای مختلف برای اصطلاحات فنی سینما چه واژه هایی انتخاب شده است.

مثلا « اولین کپی فیلم » که در آن تصویر با صدا ممزوج می شود در فرانسه « کپی استاندارد » نامیده می شود. جالب اینجاست آلمانی ها به آن « کپی صفر » می گویند. از آنجایی که این کپی اول فیلم است حتی می توان آن را کپی یك نامید. انگلیسی ها آدمهای عملی هستند به این کپی می گویند

« کپی مزدوج » یعنی صدا و تصویر با هم ازدواج کرده اند . آمریکایی ها در اینجا از انگلیسی ها پیروی نمی کنند و به آن « کپی پاسخ » می گویند . من غالبا از دوستان آمریکایی ام پرسیده ام: اگر این کپی پاسخ باشد پس کپی سوال کجا است؟ این موضوعات تصادفی نیست . البته از سایر کشورها خبری ندارم . برای من جالب است از این نظر بیشتر اطلاع جمع آوری کنم . اما فعلا ترجیح می دهم بگویم که تصویر وجود ندارد . تصویری که از خودم‌امروزه به ماموران مرزی نشان دادم ، تصویر من نیست . این را امروز خودتان هم بخوبی می دانید .

– تصویر نقاشی شده چه تاثیری روی کارهای قبلی یا امروزی اتان گذاشته است ؟

تاثیری بسیار فراوان . من هنوز هم آدمی مستند باقی مانده ام . حرفه یا هنرم از نظر من یکی است و عبارتند از اینکه به اطرافم نگاه کنم ، به اطرافم گوش بدهم و پدیده ها را ثبت کنم . این همه از نظر من درست است . حالا این فرق نمی کند که من این کار را در یك متن ، در یك نقاشی ، در یك درخت یا یك اتومبیل در حال حرکت انجام می دهم . اگر درست توجه کنید همه اینها نقل قول است .

معلوم است که من هم تحت تاثیر نقاشی هستم ، تحت تاثیر رمانهای خاص ،یا نوع خاصی از موسیقی .چرا ؟ خودم نمی دانم . اما وقتی نویسنده و یك هنرمند نقاش آنرا خلق می کند ، تحت تاثیر قرار می گیرم .اینکه هنرمندی یك صفحه سفید یا یك بوم نقاشی را چنان پر کند که در طی زمان ماندگار باقی بماند ، کاری است برجسته که من از انجام آن ناتوان هستم .

– می توانید تصور کنید فیلمی بدون روایت باشد؟

بستگی به این دارد که شما از روایت چه می فهمید . می توان حتی یکی شدن دو آلمان را روایت دانست . به نظر من زندگی کاری جز روایت نیست . در غیر این صورت زبان وجود نداشت . همین که زندگی خود را برای یکدیگر تعریف کنیم خود یك روایت کردن است. هستی یك داستان ساخته شده است . آمدن بشر به این جهان خودش یك داستان است .

– آیا مضامین سیاسی مثل تروریسم یا شرایط موجوددر یوگسلاوی سابق از نظر شما بحث انگیز است؟

می خواهم خیلی جدی پاسخ بدهم . من سیاست را امروزه قوی تر از پیش در خودم احساس می کنم . سیاست در هر جزء از زندگی روزانه امان نهفته است . اگر معتقدید باید دست به اسلحه برد و در اسپانیا ، در یوگسلاوی یا در ویتنام جنگید ، این کار را بکنید . باید خودتان بدانید که آنجا چه کار می کنید . اگر این کار را هم نمی کنید باید باز هم بدانید . اگر نقاش هستید ، باید بخاطر « سارایو » نقاشی کنید .

اگر موفق شدید یك روز از زندگی اتان را روایت کنید و به زندگی خودتان علاقمند شدید، زندگی اتان برایتان جالب شد، این شرایط نخواهد گذاشت که با همسایه اتان بجنگید.

-آیا معتقدید که می توان امروزه فیلم متعهدانه ساخت؟

من نمی دانم این کلمه «تعهد» در آلمانی همان معنایی دارد که در زبان فرانسه دارد یا نه. به نظرم باید در تاریخ به عقب برگشت و به اصل این واژه مراجعه کنیم. باید بپرسیم که این واژه چه موقعی رواج یافت. چه کسی اولین بار آن را رواج داد؟ موقعی که مالرو در اسپانیا به مفهومی که سارتر بیان کرده بود سخت به مبارزه اش متعهد شده بود. مالرو اما هیچگاه نگفت که خودش را به اسپانیا متعهد کرده است.

می توان گفت که تنها فقط معدودی رویدادهای بزرگ به دلیل اهمیت عاطفی و اثرشان آثار بزرگی را به ارمغان آورده اند. حداقل در سینما اینطور بوده است. به عنوان مثال در پی آمد جنگ جهانی دوم فیلمهای بزرگ معدودی شکل گرفت. و یك فیلم بزرگ بعد از جنگ، «رم شهر بی دفاع» (روبرتو روسه لینی، ایتالیا ۱۹۴۵) از سوی کشوری شکل گرفت که در جنگ در طرف متجاوزین قرار داشت.

فقط کافی نیست که خود را متعهد بدانیم. فکر می کنم آدم باید شخصا در زندگی شخصی اش در

مورد مسائل پاسخگو باشد. مثلا من نمی خواستم هیچ گاه از آلمان شرقی دیدار کنم. حتی وقتی جشنواره برلین مرا دعوت کرد. به نظرم مثل یك ترور سیاسی آمد. وقتی آنجا بودم احساس ناخوشایندی به من دست داد. مثلا هیچ گاه به اسرائیل نرفتم. آن هم به دلیل رفاقت اخلاقی یا احترامی که به فلسطینی ها، صرفنظر از اشتباهاتشان، دارم.

وقتی انسان خودش را متعهد به چیزی می یابد، یعنی وقتی به کشوری دیگر سفر می کند تا از چیزهایی که فکر می کند درست است دفاع کند، این امر تقریبا همیشه به دلایل خصوصی و از روی احساس تقصیر است. از اینرو آدم باید همیشه از خودش سوال کند، این احساس تقصیر از کجا سرچشمه می گیرد. مثلا حتی در مورد پدیده های خوب هم آدم باید همیشه از خودش سوال کند، چرا باید انسان بار احساس گناه شخصی اش را به دوش دیگران

بیندازد .

- چطور شد فیلم جدیدتان موسوم به JLG/JLG را ساختید ؟

این فیلم سفارش شرکت « گامون » بود . آنها همراه با « تاریخ سینما » که قرار بود به صورت ویدیویی تهیه شود ، یك فیلم ۳۵ میلیمتری از من می خواستند که قرار شداسم آن « JLG/JLG » باشد . اما من نمی دانستم در این فیلم چه باید بگویم .نمی خواستم این فیلم شرح حال خود یاافکارم باشد . در حین ساختن این فیلم بود که به این فکر افتادم که چطور در نقاشی ، پرتره کشیدن یك کار رایج است . نقاشان در بسیاری اوقات چهره خودشان را می کشند . از خود پرسیدم چطور این کار در نقاشی امکان پذیر است ، اما در موسیقی و در ادبیات نه و به هیچ وجه در سینما عملی نیست . در ادبیات خاطرات یا شرح حال رایج است ، اما پرتره شخصی وجود ندارد . البته شاید بشود این کار را در نقاشی انجام داد ، اما واقعا چرا چنین است؟

شرکت گامون پروژه فیلم را در اواخر ۱۹۹۲ به من سفارش داد ، من چندان به فکرش نبودم و فکر می کردم تا اواخر ۱۹۹٤ وقت دارم . اما بزودی متوجه شدم که باید کار را تا اواخر ۱۹۹۳ تحویل بدهم .

نزدیکی های سال نو بود . از این رو خیلی سریع این پروژه را به انجام رساندم . فیلمهای من اینطوری شکل می گیرند . فیلم را در خانه ام با سرعت تمام فیلمبرداری کردم . در خانه ام همه چیز در اختیارم بود ؛ کفشها ،تخت خواب ، آشپزخانه و سارایوو .

اما برگردیم به سوال قبلی در مورد نقاشی . غالبا احساس می کنم که بعضی نقاشان در کارشان دائم از خود سوال مطرح می کنند . پیکاسو که از نظرمن نقاش بزرگی نیست ، خیلی خوب فهمید که نقاشی چست . او یکبار گفت « نقاشی میکنم تا ببینم چه موقعی نقاشی مرا دفع میکند . » سینما فقط تماشاگر نیست . اما در سینما تماشاگر و فیلم در تنگاتنگ یکدیگر قرار دارند . بطور مثال فیلمهای اخیر من بندرت دیده شده اند . وقتی فیلم **JLG/JLG** را فیلمبرداری می کردم خیلی آگاهانه سوال فوق را از خودم مطرح کردم . اما سعی کردم که بطور غیر آگاهانه موقع ساختن فیلم به این سوال جواب بدهم .

- آیا فیلمهایتان بگونه ای فزاینده از تماشاگرانش فاصله نمی گیرد ؟

فراموش نکنید که همه چیز عوض می شود ، هم تماشاگر و هم من . پس فاصله گرفتن از تماشاگر به چه معناست ؟ آیا سیاستمداری که در کارش موفق نیست ، از تماشاگران فاصله نمی گیرد ؟ مسئله تماشاگران هم مسئله جالبی است . باید به آن هم پرداخت . این کار البته از عهده من خارج است . واقعیت اینست که سینما از زمان پیدایشش در اواخر قرن نوزدهم خیلی زود در قالب آئینی نمایش فیلم در سینماها رواج یافت . یعنی با تماشاگرانش روبرو شد .

در هیچ زمینه دیگری به غیر از تجارت که در آن باید بده بستان انجام میگرفت، تماشاگران این چنین رابطه نزدیکی با یك محصول هنری ندارند. بزرگترین قطعات دنیای موسیقی، موسیقی وین، از سوی حکام منطقه ای نوشته می شد و نه از سوی عموم مردم. میکل آنجلو به سفارش پاپ و نه رای عمومی، سقف کلیسا را نقاشی می کرد. ادبیات و علوم از اول برای دید و مصرف عمومی نوشته و خلق نمی شد. اما آمریکایی‌ها گفتند، آنچه بیننده پسندید خوب است. بد آنست که تماشاگر نپسندد. من به مصاحبه‌ای رجعت می‌کنم با «جورج کیوکر». نمی‌دانم ژاك ریوت یا شخص دیگری بود. ۳۰ سال از آن مصاحبه می‌گذرد. ما با کیوکر راجع به فیلمهای اولیه‌اش صحبت می‌کردیم. که از نظر ما بسیار عالی به نظر می‌آمد. دیدیم که کیوکر شروع به خندیدن کرد و توضیح داد « اون فیلم یك شکست تجارتی کامل بود.»

حالا به طور مثال به ادبیات نگاه کنید. اولین بار که جویس را منتشر کردند، خواننده بسیار معدودی برای آثار او وجود داشت و برای آثار بکت هم همینطور. اما گالیمار هیچ گاه نگفت که این آثار رمانهای بدی هستند و منتقدین هم این ادعا را نداشتند. حالا چرا در سینما معادل بکت، مثلاً ژان ماری اشتراب باید فیلم بدی باشد. ممکن است این فیلمها از نظر تهیه کننده آمریکایی بد باشند، چرا

که تماشاگر ندارد. اما آخر چرا می‌خواهید دنباله رو تهیه کننده آمریکایی باشیم؟ این مشکل شماست و مشکل من نیست.

آیا تئوری نسبیت انشتین جالب نیست چون تماشاگران از آن خوششان نیآمده است این تئوری به این دلیل درست است که در علم اعتباریك تئوری به تاییدافکار عمومی وابسته نیست. من فکر می‌کنم که در هنر هم درست مثل دنیای علم، قوانینی وجود دارند. و این رابطه بسیار نزدیك میان تماشاگر و فیلم چیزی آزادانه و واقعی است. من طرفدار نظر دوم هستم. تعداد فراوانی از فیلمهای من مثل تماشاگرانش ضعیف هستند. از اینرو رابطه ضیعفی میان دوپدیده ضعیف به وجود می‌آید. به‌این ترتیب این فیلمها به ندرت دیده می‌شود. این فیلمها دارای آن قدرتی نیستند که به تماشاگرانش دست یابد، و تماشاگران هم اینقدر نسبت به فیلمها علاقه‌مند

نیستند که بدرون سینماها راه‌یابند.

پنجاه سال پیش تماشاگران قوی‌تر بودند و من هم نیروی بیشتری داشتم، شاید ضرورتاً بهتر نبودم ـ اما قوی تر بودم، نمی‌دانم، اما قبل از این من و تماشاگران از روی رغبت بیشتری با هم سروکار داشتیم. امروزه ما به یکدیگر کمتر احتیاج داریم.

مسئله فقط مسئله تولید نیست که مسئله پخش هم هست. غالب فیلمهای جالب مثل فیلمهای «ژان ویگو» «جان کاساوتیس» «ژان ماری اشتراب» و یکی دو تا از فیلمهای من، فیلمهای «رینرورنر» و «فاسبیندر» فیلمهایی هستند که باید مثل بسته‌های پستی به تماشاگرانش رساند. این فیلمها تماشاگرانی دارند که گاه یك نفر و گاه به سیصد هزارتن در جهان میرسد. اما این تماشاگران در جهان پراکنده‌اند. یکی در یك کشور است و دیگری در جای دیگر. ما یك زنجیره پخش بزرگ در اختیار نداریم. برای فیلمهای ما تماشاگر وجود دارد اما مسئله اینست که نمی‌توانیم به آنها دسترسی پیدا کنیم.

ـ تماشاگران شما چه کسانی هستند؟

بسادگی می‌شود با انگشتان دست حسابشان کرد. تماشاگران من بندرت عوض می شوند. پانصد هزار نفر هستند که در تمام جهان پراکنده اند. سی سال پیش آدم می‌توانست در سالنهای سینماهای خاصی در نیویورك، سانفرانسیسکو، رم، پاریس یا برلین به آنها دسترسی پیدا کند. دانشجویان امروزی معادل این تماشاگر به شمار نمی آیند. تماشاگران من امروز در سن و سال من یا جوانتر یا پیرتر هستند. اما اینان در دنیا پراکنده اند. همانجایی هستند که هماشه بوده‌اند اما به من دسترسی ندارند. می‌دانم که هنوز هستند اما نمی‌دانم کجا هستند. به آنها دسترسی ندارم. چرا که سیستمی که به من امکان دهد به آنها فیلمهایم را نشان بدهم. وجود ندارد.

قبلاً فکر می کردم که بعضی فرستنده‌های تلویزیونی می توانند این فیلمها را دستکم ساعت پنج صبح نشان دهند. فیلم اشتراب را در فرانسه روی کانال ۲ در ساعت ۵ صبح می تواند هزار نفر را جمع کند. اما همین امر هم بآسانی امکان پذیر نیست. چرا که ترجیح می دهند که در این ساعت فیلمهای پورنو نشان دهند یا چیز دیگری.

باید تاکید کرد که از ابتدای سینما همیشه نظام سینما طوری عمل می کرده گویی قبلا قرار بوده فیلم خوبی برای تماشاگر ساخته شود، اما قرار نبوده همان کاری که در ادبیات می شود در سینما هم انجام شود.

می خواهم بگویم که سینما یهودای هنر است. شاید این توصیف خوبی نباشد. شاید بهتر باشد بگوییم که سینما «کولی هنر» است. من خودم را بیشتر یك کولی می دانم.

ـ آیا سینما مردنی است؟

سینما مردنی نیست، اما

سینماتوگرافی که صد سال از پیدایش آن می گذرد بله. آن فرم هنری ناپدید شده است. درست مثل فرمهای مشابه در نقاشی، یا سبکهایی در رمان نویسی یا انواعی در موسیقی.

من فکر می کنم که سینما چنانچه امروزه هست، کاری نمی کند جز روایت کردن یك روز. گذشته از هنرمندان بزرگ که نمی دانم چند تایی از آنها در این سالن حضور دارند، خود من هم رویشان بقیه همین کار می کنند.

اما جدی بگویم، اگر برای من احترام قائلید، سعی کنید امشب وقتی می خوابید، روزی که بر شما گذشت برای خودتان شرح دهید. بعد ببینید آنچه شرح می دهید به فیلم « مریل استریپ » شباهت دارد یا یك فیلم از « کاساوتیس » یا یك فیلم از من، یا یك فیلم از « ساتیا جیت رای » یا شاید اگر معجزه ای روی دهد به فیلمی از خودتان.

نقل از مجله ماهانه **FILM**
شماره نوامبر ۱۹۹۵

سفری دلنشین به شهرها و روستاهای ایران
همراه با
گروه ترانه‌های محلی ایران

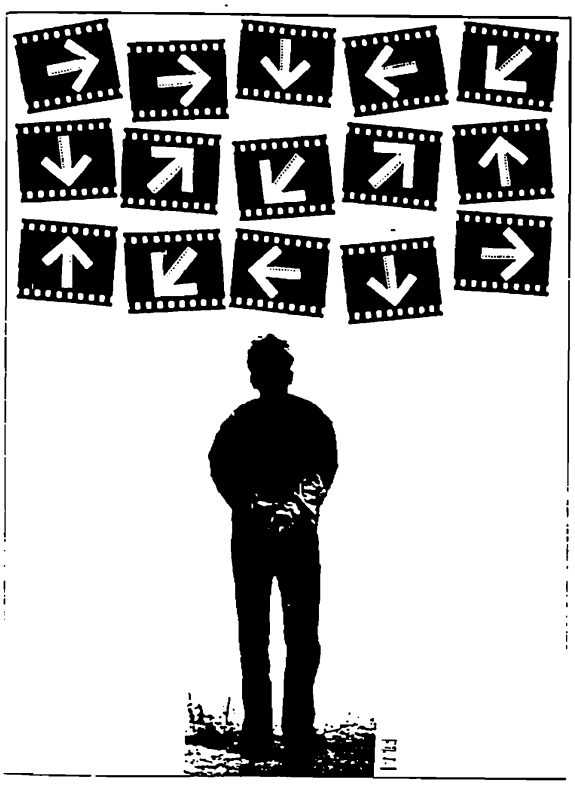
شقایق کمالی: آواز (سوپران)، علی ناصحی: فلوت، سیاوش بیضائی: تنظیم و پیانو

برای دعوت و برنامه ریزی با تلفن و نشانی ذیل تماس بگیرید.

Iranisches Volkslieder - Ensemble
IVE / Postfach 3863
48021 Münster
Tel.: 0251 / 864925

علی امینی

ضرورت سینمای تبعید



سینمای تبعیدی ایران در یکی دو سال اخیر رونقی بی‌سابقه پیدا کرده‌است. استعدادهای پوینده بی‌شماری به میدان آمده‌اند، که بی‌گمان بر سینمای فردای میهن ما تأثیری به سزا خواهند گذاشت. این گامهای خرد و کوتاه آغازین را نباید دست کم گرفت. سینمای تبعید در همین یکی دو سال اخیر رشد کمی و کیفی چشمگیری نشان داده که می‌تواند نوید بخش آینده‌ای شکوفاتر و پربارتر باشد.

"جشنواره سینمای ایران در تبعید" که تاکنون دو دوره از آن در سالهای ۱۹۹۴ و ۱۹۹۵ به همت حسین مهینی در شهر گوتنبرگ (یوته بوری) سوئد برگزار شده است، در پیدایش این شور و شوق تازه تأثیری انکارناپذیر داشته‌است. این گام خوشبختانه با تلاشهای دیگری دنبال شد که حاصل آن را در قالب برگزاری جشنواره‌های متعدد سینمائی در شهرهای مختلف اروپا شاهد هستیم. بدین ترتیب آثار پراکنده،

مهجور و تك افتادهٔ فیلمسازان تبعیدی ایران به تدریج از فراموشی و انزوا بیرون می‌آیند، و طیف رنگینی از آفرینش و ابداع سینمائی را پیش چشم می‌کشند. نمایش دهها فیلم کوتاه و بلند، داستانی و مستند از آثار سینمائی هنرمندان تبعیدی در این جشنواره‌ها، فرصتی برای تأمل بر چند و چون سینمای تبعید به دست داده‌است. مفهومی که متأسفانه ـ مانند سایر جنبه‌های زندگی فرهنگی ما در خارج از کشور ـ نه چارچوب و ویژگیهای آن مورد بررسی قرار گرفته، و نه نقش و اهمیت آن به درستی شناخته شده‌است. هدف این نوشته کوتاه تنها طرح و ارائه برخی از جوانب اصلی این موضوع است. گفتگو و کند وکاو دربارهٔ جزئیات امر را باید به پژوهشهای دقیق‌تر صاحب‌نظران و دست اندرکاران واگذار نمود.

تلاشی در جهت تعریف سینمای در تبعید

هنرمند تبعیدی انسانی سیاسی است که هستی و فعالیت اجتماعی او در درجهٔ اول با پارامترهای سیاسی تعیین میگردد. هنر او نیز تا جائی که بازتاب خاستگاه و موقعیت انسانی او باشد، هنری است سیاسی. بلافاصله باید تأکید نمود که بنا بر این تعریف «سیاست» در وسیع‌ترین و عام‌ترین مفهوم آن در نظر گرفته شده‌است. برای پرهیز از فرو غلتیدن به تعریفی زیاده از حد گسترده و کلی، شاید سودمند باشد که نخست مرزهای سینمای تبعید را با دو گونه سینمای خویشاوند آن، که مشابهت هائی با آن دارند و می‌توانند بر آن تأثیر بگذارند، مشخص کنیم. این دو نوع دیگر عبارتند از سینمای مهاجر و سینمای مبارز یا انقلابی.

سینماگر مهاجر سینماگری است که به دنبال امکانات سینمائی بهتر برای ساختن فیلم، آزادانه، میهن خود را ترك نموده و در کشور میزبان در شرایط مناسب‌تری به کار فیلم‌سازی ادامه داده‌است. این پدیده در عرصهٔ سینما ـ که امکانات مادی در آن نقش تعیین کننده‌ای ایفا می‌کند ـ امری عادی و رایج است و یکی از وجوه شناخته شدهٔ سینماست به عنوان یك «هنر فرا ملیتی». هالیوود از آغاز تا امروز به صدها فیلمساز مهاجر امکان کار و فعالیت داده، و اصولا رشد و شکوفائی آن بدون جلب همکاری این دسته از سینماگران غیر قابل تصور است: از جان فورد و هیچکاك گرفته تا کاریسمکی و کوستوریکا. سینماگر تبعیدی اما، سینماگری است که به اجبار و به خاطر فشارهای سیاسی و عقیدتی از میهن خود به واقع رانده شده، در کشور بیگانه معمولا با شرایط فیلم سازی بدتری روبرو گشته، و یا اصلا به کلی از ادامهٔ فعالیت هنری خود باز مانده‌است. در تکمیل مثال هالیوود و در مقابل فیلمسازان بیشماری که به دعوت کمپانی‌های بزرگ فیلمسازی به آمریکا مهاجرت کردند، می‌توان از سینماگران بسیاری یاد نمود که مثلا در خلال جنگ جهانی دوم مدت زمانی به هالیوود پناه بردند، اما جذب آن نشدند و پس از جنگ به کشورهای خود (در درجهٔ اول آلمان و فرانسه) باز گشتند. بدین ترتیب موقعیت این دو دسته هنرمند از بنیاد متفاوت است، هر چند که گاه با دگرگونی شرایط سیاسی به یکدیگر قابل تبدیل هستند. برای نمونه فریتس لانگ که از سال ۱۹۳۲ کار خود را در هالیوود به عنوان یك سینماگر تبعیدی آغاز کرد، از سال ۱۹۴۵ که دیگر مانعی بر سر راه باز گشت او به آلمان و نمایش فیلم هایش در این کشور وجود نداشت، به

سینماگری مهاجر تبدیل شد. یا نمونهٔ کوستا گاوراس که تا سال ۱۹۷٤ فیلمسازی بود تبعیدی. اما از آن تاریخ که با وجود برقراری دمکراسی در یونان به کار در خارج از میهنش ادامه داد، سینماگری مهاجر به شمار میرود.

مقوله دیگری که باید آن را از سینمای تبعید جدا گرفت، سینمای مبارز یا انقلابی است. این سینما معمولا از سوی یك جنبش سیاسی حمایت و هدایت می‌گردد و هدف اصلی آن نیز تبلیغ و تهییج سیاسی در جهت یك تحول عملی است. آشناترین نمونهٔ این سینما برای ما سینمای فلسطین است که عمدتاً به مثابهٔ بازوی تبلیغاتی جنبش رهائی بخش مردم فلسطین عمل کرده‌است. در حالیکه سینمای تبعید طیف گسترده و رنگارنگ آثار فیلمسازانی را در بر می‌گیرد که نه دیدگاه یکسانی دارند و نه الزاماً هدف سیاسی معینی.

افزون بر این بر ماست که تلاش کنیم مرزهای سینمای تبعیدی ایران را نه بر مبنای الگوها یا تعاریف از پیش ساخته ذهنی، بلکه بر پایهٔ واقعیت موجود و عینی آثار فیلمسازان تبعیدی مشخص کنیم. امروزه با در دست داشتن آثار ارائه شده در جشنواره‌های گوناگون «سینمای ایران در تبعید»، می‌توان حوزه‌های گسترده و گوناگون این فعالیت هنری را باز شناخت، بدان گونه که تمام علایق و گرایشهای فردی آفرینش سینمائی در خارج از کشور را در بر گیرد. یعنی همهٔ فیلمهائی که به هر دلیل امکان تولید و نمایش آنها در داخل ایران وجود نداشته‌است. از فیلمهای سیاسی صرف گرفته تا آثار شخصی و تجربی. شاید توضیحی کوتاه در بارهٔ هر یك از این مقولات برای تدقیق موضوع مفید باشد.

- عنوان **فیلم سیاسی** را می‌توان به آثاری اطلاق نمود که مستقیماً نظام حاکم بر ایران را به زیر علامت سوال می‌برند. به این معنی که یا به افشای عملکردهای رژیم می‌پردازند، و یا یکی از مبانی شرع را که بنیاد ایدئولوژیك حاکمیت را تشکیل می‌دهد، مورد حمله قرار می دهند؛ از قبیل فیلمهای بسیاری که پیرامون وضعیت غیر انسانی و نا بهنجار زنان در ایران ساخته شده‌است.

- **فیلم‌های تجربی** آثار سینماگرانی هستند که مایلند رها از قید و بندهای سیاسی حاکم (سانسور) و به دور از محدودیت‌ها و دستورالعمل‌های رایج دست به تجربه بزنند و آفرینش هنری خود را در عرصه‌های ناشناختهٔ بیان سینمائی بیازمایند. چنین تلاشهائی معمولا در نظام خودکامه با برچسب‌هائی از قبیل «فرمالیسم»، یا «هنر انحرافی»، مورد نکوهش قرار می‌گیرد.

- **فیلم‌های شخصی** هم آنجا که دیدگاه فردی هنرمند از دیدگاه جزمی، مطلق و یك بعدی حاکم دور می‌افتد، خواه نا خواه رنگ سیاسی به خود می‌گیرند. فیلمی که با نگرش عام هستی شناسانه با برداشتی متفاوت از ایدئولوژی حاکم به جهان می‌نگرد، لاجرم با ساختار سینمائی حاکم در تعارض قرار می‌گیرد.

- **فیلم‌های گزارشی** که تنها تصویری (گیرم حتی خنثی و بیطرفانه) از گذران زندگی پناهندگان ارائه می‌دهند. برای نمونه صرف گزارش زندگی نابسامان کودکان خانواده‌های تبعیدی، در نهایت با طرح انگیزه‌های تبعید و آوارگی بعد آشکار سیاسی پیدا می‌کند.

همین جا لازم به تأکید است که رده‌بندی قطعی هیچ فیلمی به شیوه‌ای که

در بالا ذکر شد، عملی نیست، و ما تنها برای رسیدن به نتیجه گیری نظری است که به آن دست زدیم. این را هم نباید از یاد برد که فیلمهائی هم هستند که در آنها هیچ درد، انگیزه یا پیامی را نمی‌توان سراغ گرفت. فیلم سازانی که چشم و گوش خود را یکسره بر دنیا و مافیها بسته‌اند و یا دستاویز طرح مضامین ذهنی و نمایش عوالم نفسانی تصاویری عرضه می کنند که کمترین نشانی از زندگی در آنها نیست و لاجرم از برقراری کوچکترین ارتباطی با زندگان نیز در می‌مانند.

ضرورت جشنواره سینمای تبعید

دشواری تهیه فیلم در شرایط تبعید نه تنها بر هیچ سینماگر تبعیدی پوشیده نیست، بلکه تا حدی مشخصهٔ آفرینش سینمائی اوست. اراده‌ای قوی، همتی بزرگ و فداکاری زیادی لازم است تا یك سینماگر به رغم این دشواریها به کار ادامه دهد. نتیجه ضمنی که می‌توان از این واقعیت گرفت این است که هنر او دارای چنان اهمیتی است که به‌رغم این شرایط ناهموار و دلسرد کننده قادر به چشم‌پوشی از آن نیست. جشنواره‌های گوناگون سینمای تبعیدی ایران که در شرایط دشوار و با امکانات محدود شکل می‌گیرند، در درجهٔ اول میدانی هستندبرای گسترش و شکوفائی این سینما و بعد تریبونی برای طرح دشواریهای راه آن. این جشنواره‌ها را می‌توان با «فستیوال فیلمهای فلسطینی» مقایسه نمود که از سال ۱۹۷۲ به‌طور ادواری بر پا می‌گشت و آخرین بار -تا حد اطلاع نگارنده- در سال ۱۹۸۶ در والنسیا (اسپانیا) برگزار شد، و در معرفی و کسب اعتبار برای سینمای فلسطین نقش پر اهمیتی داشت.

وظایف و اهداف جشنوارهای سینمای تبعید:

- معرفی و ارائهٔ آثار سینماگران تبعیدی

هنوز در هیچ کشوری نهاد یا موسسه‌ای برای پخش آثار سینماگران تبعیدی بوجود نیامده است. گویا تلقی رایج این است که انسان تبعیدی درگیر چنان مشکلات و گرفتاریهائی است که دیگر تهیه فیلم برای او تا حدی «لوکس» است. اما تجربهٔ زندگی نشان داده است که هنرمند تبعیدی که از جوشش درونی نیرومندی برخوردار است، حتی در سخت‌ترین شرایط هم، آرام نمی‌نشیند و بر آن است که نقش خود را بر این کارگاه بی‌بنیاد بکوبد. اما مشکل به اینجا ختم نمی شود: همواره این خطر وجود دارد که فیلمی که با این خون جگر ساخته شده، هرگز به نمایش در نیاید و مخاطبی نیابد، که عملا با ساخته نشدنش یکی است. «جشنواره سینمائی» فرصتی است تا این سینماگر صدای خود را به گوش های شنوا - از هر ملیتی - برساند. توجه به جنبهٔ بین المللی و تلاش برای نزدیکی به فیلمسازان کشورهای دیگر همواره از جوانب مثبت و ارزندهٔ این جشنواره‌ها بوده است. برای نمونه جشنوارهٔ سینمائی سوند که شعار "دنیا خانه من است" را بر پیشانی خود گذاشته، در دومین دوره گامی عملی در این راستا برداشت، بدین معنی که به نمایش آثار فیلمسازان تبعیدی سایر ملیتها دست زد. نزدیك به نیمی از فیلمهای شرکت کننده در فستیوال از آن فیلمسازان تبعیدی کشورهای دیگر بود، که برخی از آنها در شمار بهترین آثار عرضه شده در فستیوال بودند. نمونهٔ جالب توجه دیگر فستیوالی است که در اوایل ماه مه جاری در بروکسل برگزار می‌گردد.

فعالیت اطلاعاتی

جشنواره ها از ارگانهای خبری و اطلاعاتی منظمی که بتوانند به یك زبان بین المللی در بارهٔ فعالیتهای جاری جشنواره، کارنامهٔ فیلمسازان و فیلمهای آنها اطلاعات کافی در اختیار علاقمندان بگذارند، محروم هستند. امروزه فعالیت تبلیغی و اطلاعاتی هر فستیوالی از موجودیت خود آن کم اهمیت تر نیست. هر فستیوالی باید حتما به یك دفتر فعال روابط عمومی، آرشیو و حتی شبکهٔ اطلاعاتی کامپیوتری مجهز گردد.

برخورد میان فیلمسازان

سینمای در تبعید در سرشت خود سینمائی است بحران زده و پر مسأله. جشنواره ها باید با گرد آوردن فیلمسازان و برپائی کنفرانسها، نشست ها و میز گردها فیلمسازان را پیوسته به بحث و گفتگو و تبادل نظر دعوت کنند، به این امید که با مشورت و همرایی دستکم برای برخی از مشکلات راه حلی یافت شود.

ارتباط با هموطنان

جدی ترین مشکل جشنواره های سینمای تبعیدی ما این است که بیشتر آنها در جلب توجه هموطنان ما چندان موفق نبوده اند. استقبال ایرانیان پناهنده و مهاجر از برنامه های جشنواره ها به هیچوجه با تلاش و زحمتی که برای تدارك هر جشنواره‌ای به کار می رود، همسنگ نیست. متأسفانه در اغلب موارد بیشترین تماشاگران هر فیلمی خود فیلمسازان بوده اند؛ و با اطمینان می توان گفت که یك چنین فستیوالی دیر یا زود به طرف رکود و زوال خواهد رفت. با این ترتیب هیچ فیلمی مورد ارزیابی جدی و بی طرف قرار نمی‌گیرد. هیچ هنرمندی قادر نیست راجع به کار خود یا رقیبان خود داوری درست و منصفانه‌ای ارائه دهد. در این رابطه بایستی به نقش مهمی اشاره نمود که رسانه‌های گروهی فارسی زبان می‌توانند داشته باشند، هم درجهت جلب توجه هموطنان به آثار سینمای تبعید و هم از نظر نقد و معرفی شایسته این آثار.

ع. امینی

منتشر شد

* **حرفها و معناها در سینمای جمهوری اسلامی** از احمد نیك آذر
* **با عشق در تبعید** (مجموعه شعر) فارسی ـ فرانسه از پرویز لك

ناشر: برداشت ۷ ـ هلند

P.O.Box 9862
35060 Wutrach
Holand

* **گمشدگان** پنج داستان کوتاه از علی امینی

ناشر:

Deutsch – Iranisches Kunstforum
Aachener str. 71
50674 Köln

رامین یزدانی

تأثیر تبعیدی‌ها و مهاجرانِ هنرمند در غنای

صد سال حیاتِ هنرِ فیلم و سینما

پسر کوچک خانوادهٔ "فینی" ، "جان فورد" کارگردان و سینماگر نامدار ایالات متحدهٔ آمریکا می‌شود.

"شون" در سال ۱۸۷۲ از ایرلند عازم آمریکای شمالی شد. معتقد بود امیّد زندگی دوباره در گریز است، گریز از ناامیدی و افسردگی. سالهای اقامت او در وطن اصلی با خاطرات اندوهباری توأم است این خاطرات حکایت از سرزمینی می‌کند که خشونت و سختی از آن می‌بارد. سرزمینی که در آن با قحطی، طاعون، شورش‌های سرکوب شده و رنج و فلاکت بیش از پیش هموطنان ایرلندی قرین و عجین گردیده است. در این سالها، ایرلندی‌ها را مسائلی چون نژاد، مذهب و زبان به پراکندگی و ضدّیت با یکدیگر کشانیده‌است.

در پی گریز به شهرك بندری "پرتلند" در شرق سرزمین پهناور آمریکای شمالی، "شون أ-فینی" جا و مکانی برای خود دست و پا می‌کند. و بعدها با گشایش رستورانی در منطقهٔ بندر، سر و صورتی به زندگی از هم پاشیدهٔ خود می‌دهد. این رستوران، مالاً به پاتوقی برای هموطنان فراری او تبدیل می‌شود. سیل مهاجرین به‌سوی آمریکای شمالی سرازیر است. "شون" با طیب خاطر به‌کمك این تازه واردین می‌شتابد. هر مهاجری که به بندر پرتلند پای می‌گذارد، با یاری "آقای فینی" خانه و کاری پیدا می‌کند متعاقباً نامش نیز، بعنوان شهروند و دارندهٔ حقوق انتخابی اعم از انتخاب شونده و انتخاب کننده، در ادارات مربوطه ثبت می‌گردد.

سه سال پس از ورود "شون" به آمریکای شمالی، او دیگر به مثابهٔ یك چهرهٔ سیاسی اجتماعی، پایگاهی محکم برای خود کسب کرده‌است. در همین سال با "باربارا بی‌کوران" دختری از فامیل ازدواج می‌کند. "باربارا" سالها قبل در زمانیکه دختر کوچکی بود باخانوادهٔ خود از ایرلند به پرتلند مهاجرت نموده بود. زن جوان گر چه می‌توانست "گالیك" زبان محلی ایرلندی‌ها را بخواند و بنویسد امّا از قدرت خواندن و نوشتن زبان انگلیسی محروم بود. حاصل این پیوند سعادتمند، میمون و شادی بخش شش فرزند است. "جان" یا آنگونهکه نامش در خانه صدا می‌شد، "جك"، ششمین و آخرین فرزند خانوادهٔ "فینی" است که در سال ۱۸۹۵، بیست سال پس از ازدواج "باربار ا و شون" در پرتلند از ایالت "ماین" متوّلد می‌شود.

* * *

عدم توانائی مادر در خواندن و نوشتن زبان رایج و رنجی که وی از کم سوادی خود می‌برد، علتی بر توّجه مزید و عمیق او به فرزندان می‌شود. مادر کار پرورش و راه طولانی و پر حوصلهٔ شکوفا شدن قریحه واستعداد پنهان "جك"، این کوچکترین و بالطبع عزیزترین پسر خانواده را بعهده می‌گیرد. این ممارست مادر در هموارى راه فرزند، غایتاً منتج به ظهور نابغه‌ای در عرصهٔ هنر و بویژه دنیای سینما می‌شود که بلاشك شناخت فرهنگ و هنر آمریکای شمالی بدون شناخت شخصیت

وفیلمهای فراوان این سینماگر ارزنده و مؤلف در تاریخ سینما کامل نخواهد بود.

"جك" سالهای کودکی را با نامهای مختلفی چون "جان، جانی، جك، جان مارتین، جان آگوستین، آلیوسیس، شون آلیوسیس" و اسامی دیگری، در مزرعهٔ خانوادگی و مدرسهٔ مجاور آن سپری می‌کند. از همین دوران طفولیت، علاقهٔ او به دیدن فیلم‌های دوران نخستین ظهور سینما (دوران سینمای صامت) پایه‌ریزی می‌شود. خود می‌گوید:

"ما اگر چه خانوادهٔ متوسط پر اولادی بحساب می‌آمدیم اما خیلی راحت زندگی می‌کردیم. بهتر از آنچه امروز گیرمان می‌آید بخوریم. آن روز می‌خوردیم. پدرم، هنرپیشهٔ بزرگی بود که تا آن زمان، می‌شد سراغ گرفت. زمانیکه داستانی یا خاطره‌ای را تعریف می‌کرد، مثل یك تجربهٔ واقعی و زنده جلوی چشم ما تصویر می‌شد. بچه که بودم، هر موقع یك سکّه ۵ سنتی یا ۱۰ سنتی از پدر می‌گرفتم، فوراً می‌دویدم به طرف سینمای شهرمان."

اعضای خانواده نیز همگی از دوستداران سینما و شیفتگان هنر "توالی تصاویر و ایماژها" هستند. این خود انگیزه‌ای در علاقهٔ مزید بر علّت "جان" به دیدن فیلم است. گر چه در خانهٔ "گالیك" صحبت می‌شود، امّا زبان محاوره‌ای اعضای خانواده در بیرون از خانواده انگلیسی است. فرزندان مادر را "نانا" می‌نامند. "نانا" با مدیریتی ساده، آرام، احترام‌آمیز، محبت‌برانگیز و بیش از آن با اقتداری آهنین، امور خانه را به پیش می‌برد. فرزندان از شخصیت مستقل و رشد یابنده‌ای برخوردارند. مادر "نانا"، گاهی که از امور خانه فراغت حاصل می‌کند، کیف کوچك دستی خود را بر می‌دارد و همراه پدر "شون" به مسابقات اسبدوانی می‌رود. بر روی اسبهای سریع یك دلار شرطبندی می‌کند و اغلب هم می‌برد. این تنها تفریح مادر است. فرزندان هنگام ورود به خانه و خروج از خانه مادر را می‌بوسند. **زمانیکه مادر سر دماغ نیست و ظاهراً بی‌حوصله، بچه‌ها از بوسیدن او خودداری می‌کنند.**

* * *

در سال ۱۸۹۸، خانوادهٔ "فینی" مجبور به فروش مزرعه مسکونی خود می‌شوند. این اجبار و رانده‌شدن خانوارهای خود کفا از روی زمین، اثر عمیقی در ذهن "جك" سه ساله می‌گذارد. بطوریکه بعدها این صحنه‌ها را در فیلم "خوشه‌های خشم" خود ـ برداشتی از داستانی به همین نام اثر نویسندهٔ برجسته "جان اشتاین بك" ـ بر پرده سینما باز سازی می‌کند. در این زمان، آمریکای شمالی همچون اسبی سرکش چهار نعل راه صنعتی شدن را می‌پیماید. سرمایه‌گذاران و سرمایه‌داران هر آنچه سر راهشان باشد، از میان بر می‌دارند. خانوارهای مزرعه‌دار بزور به بیرون رانده می‌شوند تا کشت مکانیزه جایگزین مزارع تفکیك شده شود. سیل

آواره‌های در جستجوی کار و سر پناه در فیلم "خوشه‌های خشم" در جاده‌ها، قرارگاه‌های موقتی، حاشیهٔ شهرهای بزرگ، هر جا و همه جا موج می‌زنند. خانوارهای پر اولاد که در میانشان پدربزرگها و مادربزرگها و حتی نوه‌ها دیده می‌شوند، آوارهٔ شهرها در جستجوی کار و جا، گردیده‌اند. "جان فورد" با واقع‌گرائی شگرفی، تمامی رنج و محرومیت مردم را در این مقطع تاریخی از تاریخ آمریکای شمالی، با توان بیکرانی به تصویر می‌کشد.

* * *

تابستان ۱۸۹۸، خانوادهٔ "فینی" در طبقهٔ سوّم ساختمانی در خیابان "شریدن" بشمارهٔ ۲۳ سکنی می‌گزینند. بدنبال مرگ دور از انتظار داماد خانواده، "ماری" خواهر بزرگ "جك" که ۱۸ سال از او بزرگتر است، همراه دو بچه‌اش به آنها می‌پیوندد. میز شام هر شب با حضور ۱۶ عضو خانواده در آپارتمان مشرف به بندر پرتلند به وسیلهٔ "مادر نانا" چیده می‌شود. این صمیمیّت میان اعضای خانواده را "جان فورد" در سکانسهای درخشان فیلم‌های خود بویژه "خوشه‌های خشم" باز می‌آفریند. در واقع خاطرات شیرین و تعیین کننده "جك" از این دوران، انگیزهٔ اصلی خلق بسیاری از فیلم‌های دوران جوانی اوست.

"جك" در بارهٔ دوران کودکیش چنین اظهار نظر می‌کند:

"از ٤ سالگی یه قایق کوچك داشتم. یه قایق شکستهٔ زهوار دررفته‌ای که بلا استفاده یه گوشهٔ بندر افتاده بود. من و دوستام اونو تعمیر کردیم. بعدها که بزرگتر شدم، قایق بهتری تهیه کردم."

آیا "جك" خرد سال می خواست "ملّاح" شود؟ کس نمی‌داند. پسرك ٤ ساله، ساعتها بالای برج دیده‌بانی نزدیك خانه می‌نشست و به دریا خیره می‌شد. گوئی به دنبال چیزی می‌گردد. پنداری دریا او را بخود می‌طلبد. جستجوی پایان‌ناپذیر انسان در پی چیزی که هرگز قادر نیست بدان دست یابد. کنکاش در روح سیری ناپذیر و روان همیشهٔ تشنهٔ آدمی در نگرش به افق‌های دور دست و آینده‌های گریزپا. آیا هرگز پایانی بر این کند و کاو هست؟ آیا غایتی بر این افق لایتناهی تصّور می‌رود؟ "جك" ٤ ساله در عالم رؤیاها و آرزوهای خود مشغول بود. و در زمان و همراه زمان با این رؤیاها و تمنّاها، راه رشد را بسرعت می‌پیمود.

* * *

استاندال نویسندهٔ نامدار فرانسوی، شخصیت آدمی را اینگونه بررسی می‌کند.

"من تقریباً همیشه راه خطا می‌روم. وقتی خیال می‌کنم شخصیت آدمیاز یك تمامی لایتجزا و بهم پیوسته تشکیل شده‌است."

آیا "جان فورد" خود را با هاله‌ای از رمز و راز می‌پوشاند که زندگی و شخصیت او در مه غلیظی پنهان مانده است؟ آیا گفتهٔ یك قرن و نیم پیش

"استاندال" در بارهٔ "جان فورد" نیز صادق است؟

مه صبح گاه بندر پرتلند در جلوی خانهٔ شمارهٔ ۲۲، پنداری در دریای وجود "جك" خرد سال در غلیان و سیلان است. او راه آینده و طریق تبیین احساس و هنر خود را جستجو می‌کند. دو دهه بعد و دهه‌های بعد از آن، فردیت پیچیده و چندین گانهٔ او باعث بروز نقطه نظرات ضد و نقیض منتقدین می‌شود. گفتند در او فردیتی مستقیم، روان و روشن وجود دارد، اگر چه بارقه‌های ابهام و فردیتی غیر مستقیم نیز در شخصیتش نمایان است. گفتند او یك انقلابی است و در عین حال گوشه‌گیر و انزوا طلب نیز هست. گفتند او طرفدار حقوق اقلیت‌ها بویژه سرخپوستان و سیاهپوستان است و همزمان او را به ضد سرخپوست و ضد سیاهپوست متّهم کردند.

علیرغم آن، شخصیت و فیلم‌های "فورد" نه تنها سرگرم کننده است بلکه بشدّت کوبنده، انتقادگر و بلاتردید واقع‌گرایانه است. مثلاً نباید فراموش کرد که او با وجود حمایت و سیعش از سرخپوستان در فیلمهائی چون "اسب آهنین" و "ارابه‌ران" معتقد بود می‌تواند سرخپوست بد هم میان سرخپوستان که همواره مورد ستم و تجاوز سفید پوستان و یانکی‌ها قرار گرفته‌اند، وجود داشته باشد. در واقع "فورد" مطلق گرانبود.

تمامی افرادی که با او در خلال ۵۰ سال کار فیلم‌سازی همراه بودند به نوعی تحت تأثیر شخصیت پیچیده و در عین حال بسیار نافذ این سینماگر مؤلّف ارزشمند تاریخ سینما قرار داشتند. "جان" خود کمتر متأثر از دیگران بود و این استقلال خود را تا پایان عمر حفظ کرد. در واقع باید هم اینطور می‌بود. هنرمند باید مستقل باشد تا بتواند حرکت کند. آنچه در باره‌اش قضاوت می‌شود مهم نیست. مهم اینست که منشأ خلّاقیت‌های هنری باشد. مهم اینست که بیانگر واقعیّت‌ها باشد. مهم اینست که در فاصلهٔ طیف سیاه و سفید، رنگها را ببیند. و بالاخره مهم اینست که هنرش انحصارگرا، محدود و مطلق نباشد. بخش وسیعی از جامعه را در بر گیرد. و "فورد" چنین بود.

* * *

به دوران کودکی او باز می‌گردیم. ذهن "جك" بطور خارق‌العاده‌ای تصویری و ایماژگرایانه است. عاشق آب و طبیعت است. پسرك کوچکِ سودائیِ شیفتهٔ دریا و قایق سواری، تابستانها را در جزیرهٔ "پیك" در خانهٔ عمه‌اش می‌گذراند. کارش اینست که همه روزه، دل دریا را با قایق خود تا دور دستها بشکافد.

۸ ساله است که به بیماری دیفتری دچار می‌شود و ماهها در تب می‌سوزد. "جك" با اهریمن مرگ دست به گریبان است. باید بر این دیو عفریت غلبه کند. باید بر دشمن هولناك چیره شود. باید مرگ و بیماری را با

زندگی و آگاهی شکست دهد. به کتاب روی می‌آورد. در طول یکسال بیماری، ناگزیر مدرسهٔ "امرسون گرامار" را ترک گفته است. این دوران، سرآغاز آشنائی او با مطالعه است. بگونه‌ای که تا زمان مرگش در سی و یکم ماه اوت سال ۱۹۷۳، همواره ادامه می‌یابد. در خلال هفت دهه پس از اولین آشنائی با یار محبوبش "کتاب" بطرز غیر قابل تصوّری می‌خواند. در زندگی هنری و خصوصی آیندهٔ او، "فورد" همواره با دیواری کتاب محصور بود. این حسّاسیت و عشق والایاو را به کتاب در فیلم جاودانی "درّه من چه سبز بود"، در شخصیت "مورگانِ" جوان می‌توان دید. تبلور "جان"، همان "مورگان" بود. "فورد" به زبانهای فرانسه، آلمانی، گالیك (ایرلندی)، ایتالیائی، اسپانیائی، هیبرو، ژاپونی، هاوائی و ناهاوا علاوه بر تسلّط شگرف به زبان انگلیسی، صحبت می‌کرد. لباس ساده‌ای می‌پوشید و احساسات بسیار ظریف، لطیف، شاعرانه و هنرمندانهٔ خود را پشت نقابِ سختِ جدّی و بدون تبسّمِ چهرهٔ خود پنهان می‌داشت. اغلب پز بیسوادی بخود می‌گرفت و می‌گفت که چیزی بلد نیست و دانستنی‌های زیادی هست که می‌باید یاد گیرد. این حالت امّا دقیقاً از فروتنی و آگاهیش سرچشمه داشت. کم‌حرف بود. اگر چه به صحبت که می‌افتاد خوب و مفید، ایجاز گونه و البته به موقع حرف می‌زد. از انتقادِ بیمایه فرار می‌کرد. انتقادِ با محتوا و مضمون‌دارِ سازنده را می‌پذیرفت. او مرد هزار چهره بود که چون جستجوگر بی‌پروا و راهگشا همواره در کناره ماند مردِ عملِ خود آگاهانهٔ انعکاسی. یك مرد بزرگ. یك انسان کم‌نظیر. یك ایرلندی کاتولیك.

* * *

پس از رفع بیماری، "جك" بمدرسه باز می‌گردد. میل تحصیل در او مرده بود دیگر مردم و دوستانش به چشم دانش‌آموزی ساعی و درس‌خوان باو نگاه نمی‌کردند.

"جك" به بی‌تفاوتی دچار شده بود. هرگز کسی ندید در خانه مشقی بنویسد یا تکالیف مدرسه آماده نماید. ظاهراً نهایت تلاش خود را همانجا سر کلاس درس می‌کرد. آنچه را که لازم می‌بود، در راستای گشایش راه و زندگیِ آینده بیاموزد، همانجا و در جا در توشهٔ آگاهی خود می‌ریخت. یاد گرفتنی‌ها را در جهت برآوردن آمال و آرزوهای خود و در مسیر شکوفائی استعداد هنری خود در جا می‌آموخت. این دوران مصادف است با دوران نطفه بندی افکار "جك" جوان. بر اثر شدّت علاقه به مطالعه به ویژه تاریخ و ادبیات، درجه عینك ذره بینی‌اش بتدریج بالا می‌رود. حافظهٔ غریبی هم دارد. وقایع گذشته و حوادث جاری در ذهن خلّاق او براحتی نقش می‌بندد. آن چنان که بازسازی این وقایع در فیلم‌های آتی او جای پای خود را می‌گذارد.

لیندسی اندرسون سینماگر و منتقد انگلیسی در باره‌اش می‌گوید :

"در شخصیت جان فورد تضاد موج می‌زند . پرخاشگر مدافعه جو و آرام . صبور و همزمان آتشی مزاج بخشنده شجاع و سازش ناپذیر . یك ژنی خارق‌العاده غیر قابل هضم . او می‌تواند مهربان باشد . می‌تواند بیرحمو سنگدل باشد . فورد یك هنرمند است . یك هنرمند حرفه‌ای . اکیداً حرفه‌ای مستقل . آدمی درون‌گرا همراه با احساسی ژرف و گسترده نسبت به خانواده . جامعه و وطنش . بله او یك میهن پرست است . گاهی بطرز نگران کننده‌ای هرج و مرج طلب . اغلب مشروب می‌خورد . بندرت الکل در کار و فعّالیت او اثر منفی دارد . هیچگاه بد مستی نمی‌کند و همواره هنگام فیلمبرداری آرامو مدیر است . بلاتردید او از بزرگترین کارگردانان عصر شکوفائی هنر فیلم و سینما بشمار می‌رود .

ادامه دارد

مرکز تئاتر ایرانی شهر هامبورگ در آلمان ، در روزهای ۲۶ تا ۳۰ ماه ژوئن ۱۹۹۶ میلادی ، فستیوال تئاتر برگزار می نماید. این فستیوال در سالن تئاتر « آلتونا » به آدرس: خیابان موزه واقع در آلتونا شماره‌ی ۱۷ ، تعداد دوازده نمایشنامه از تولیدات جدید گروه های فعّال نمایشی را در معرض تماشای عموم می گذارد.

به منظور آگاهی دوستداران و علاقمندان هنر تئاتر ، آدرس محل برگزاری و زمان آن یکبار دیگر به زبان آلمانی درج می شود.

Das 1. iranische Theaterfestival in Hamburg
26. – 30.06.1996
Altonaer Theater

Museumstrasse 17, D – 22765 Hamburg
Tel.: 040 – 31 07 35 Tel.: 040 – 399 05 870

زیر ذره بین

وضعیت آشفته و نابسامان سینما در داخل ایران، چنان انعکاسی یافته که حتی نشریات سینمایی که با بودجه دولتی اداره می شوند (برای نمونه فصلنامه نقد سینما) نیز زبان به اعتراض گشوده اند اما واسطه های بنیاد فارابی به کمك یکی دو مدیر فستیوالهای اروپایی و آمریکایی، چهره ای از سینمای امروز ایران ساخته اند که گویا خانواده سینما، در بهشت برین زندگی می کنند. این واسطه ها به استناد چند فیلم خوب که با بدبختی و رنج بسیار ساخته می شوند، می خواهند برای این دروغ بزرگ که سینمای ایران دچار تحول عظیم شده ! جای باز کنندو از ورای آن به تبرئه رژیم کنونی ایران برسند. ما در برخی از شماره های مجله‌ی سینمای آزاد زیر عنوان زیر ذره بین گردشی خواهیم داشت در مطبوعات داخل ایران. از خوانندگان نیز انتظار داریم، اگر به مواردی مشابه برخورد کردند فتو کپی نشریه را با ذکر تاریخ و شماره برای ما ارسال نمایند.

==========

اصلاً هنوز مرز میان پارتیزان با روشنفکر در ایران مشخص نشده است. به هر جهت با این که از پانزده سالگی چریك بوده‌ام، سال‌هاست به این نتیجه رسیده‌ام که مشکلات فرهنگی ما عمیق تر از مشکلات سیاسی است. و حتی ریشهٔ مشکلات سیاسی را در مشکلات فرهنگی می بینیم. در قوانین نا نوشته اما جاری!

محسن مخملباف، مجله فیلم شماره ۱۶۸

بعضی‌ها در رودربایستی حرفهایی که قبلاً زده‌اند، می مانند. یعنی زمانی حرفی زده‌اند و حالا می ترسند اگر در آن حرفها تجدید نظر کنند، دیگران به او انتقاد کنند. مگر ما چقدر بزرگیم که مدعی شناخت کامل هستی باشیم؟ ما ذره‌ای هستیم که تصاویری از جهان می گیریم. نباید این تصاویر را مطلق کنیم تا حدی که انگار انتهای جهان است. در واقع این تغییر منحصر به من نیست. همه تغییر می کنند. فقط عده‌ای از بیان آن پرهیز می کنند و من هیچ ابایی ندارم از این که مدام آخرین تغییراتم را اعلام کنم.

محسن مخملباف، مجله فیلم شماره ۱۸٤

چرا باید به بحران برسیم؟

بحران از این بالاتر که پنجاه شصت صفحه کاغذ سیاه با سه تا امضاء بشود یك میلیون تومان ؟ این وضعیت تصویب فیلمنامه در ایران است. هزار سوال مطرح است. چه کسی گفته تصویب کنندگان فیلمنامه آخرین بازماندگان فرزانگان روی زمین‌اند ؟ کجا امتحان دادند ؟ کی گفته آنها صلاحیت تصویب دارند ؟ فیلمنامه های تصویبی شان که سر از سینماها در می‌آورد ؟ اصلاً چرا خود را معرفی نمی کنند که بشناسیم چه کسانی هستند ؟ چرا از بحث فرار می کنند ؟ کی آنها را می شناسد ؟ آیا در بین آنها یك استاد زبان فارسی هست؟ آیا تمام مقوله های روانشناسی ، اجتماعی، انقلابی و سیاسی جهان را می دانند ؟ حاصل اندیشه های تصویب این فرزانگان بسیار زیباست ؛ چیزهایی که از زیر دستشان بیرون می آید و بر پرده خودنمایی می کند. من می گویم وای به حال جامعه ای که اهرمهای فرهنگی اش در دست مردان سیاسی اش باشد. هنر در پی جاودانگی است و سیاست آن را روزمره می کند. حافظ وقتی شعر می گفت قصد خوشخدمتی به هیچ نظامی را نداشت. اعتقادش این بود و این اعتقاد سالهاست که پابرجاست.

داریوش ارجمند، بازیگر ، مجله فیلم شماره ۱۵۲

اگر یك بازرسی پنهانی در سینمای ده ساله اخیر انجام می گرفت ، معلوم می شد که چه سناریوهایی با رشوه و رابطه تصویب شده ، یا محتوای آنها پس از تصویب ، تغییر یافته . معلوم می شد که چه وامهایی از تبصره ۲ با رابطه و رشوه دریافت شده . معلوم می شد که چقدر از فیلمهای خارجی وارداتی انحصاری ارشاد با رشوه و رابطه در اختیار این و آن قرار گرفته . معلوم می شد با ، رابطه و رشوه ، چقدر درجات فیلمها برای اکران بهتر و درآمد بیشتر جابجا شده و معلوم می شد چه کسانی که امروز متاسفانه بیخ ریش سینما گیر کرده‌اند با رابطه و رشوه به این سینما راه پیدا کرده‌اند و . . .

حجت الاسلام زم ، فصلنامه نقد سینما شماره ۵

تصورم این است که من زبان بخشی از نسلم بودم . اگر تغییری در من اتفاق افتاده ، همان تغییراتی است که در نسل من اتفاق افتاده ، فقط چون من می نوشتم و چون فیلم می ساختم ، این تغییر نمود پیدا کرده .

محسن مخملباف ، فصلنامه نقد سینما شماره ۵

آقای دکتر کاووسی اگر هیچ خدمتی هم به سینمای ایران نکرده باشد به دلیل ابداع و بکار بردن لفظ فیلمفارسی قابل ستایش است . فیلمفارسی

عصاره همه آن تصویر و تصوری است که ما از سینمای مبتذل و منحط در ذهن داریم . . . سمت و سو و جهت گیری عمومی سینمای امروز ایران تصویری عینی از فیلمفارسی را به ما ارائه می دهد .

فصلنامه نقد سینما ، شماره اول

همین جا به یکی از همان شواهدم استناد می کنم امام یك پیام دادند به هنرمندان که بعد از قطعنامه و به دست مقام معظم رهبری که آنموقع ایشان مقام ریاست جمهوری را داشتند در یك جلسه‌ای به هنرمندان برگزیده داده شد و این پیام در سطح جامعه پخش شد ، (خوانندگان بد نیست مراجعه کنند به پیام امام) در این پیام امام بالاترین هنر را هنر شهادت می دانند و از شهدا بعنوان هنرمندان فرزانه ای یاد می کنند که در جبهه های عشق و شهادت و شرف و عزت ، مشام جان زیبا پسند طالبان جمال حق را معطر می کنند . و بعد به فیلمسازان و هنرمندان گوشزد می کنند که تنها هنری مورد قبول قرآن است که در عرصه مبارزه با کفر و شرك و رفاه طلبان و التقاطیون به مبارزه برخیزد و از پابرهنگان و مظلومان دفاع کند و به سپاه کفر و سرمایه داران و ظالمان و قدرتهای استکباری جهان یورش برد و در انتها می فرمایند هنرمندان ما نباید تا پیروزی کامل آرام بگیرند همچنان که بسیجیان آرام نگرفتند تا مدعیان هنر بی درد را رسوا کنند . خب با این پیام امام قوت قلبی به ما دادند احساس کردیم اگر تا بحال حرفی می زدیم حضرت امام کاملترش را گفتند و خوشحال بودیم که بیراهه نمی اندیشیده ایم .

جواد شمقدری ، کارگردان وابسته به حزب الله

مجله سینما و ویدئو شماره ۲۷

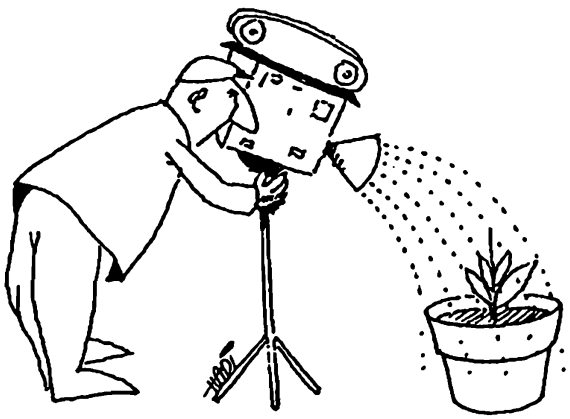
ولی به من اعتراض کرده اند که شما رفته اید و در فیلمتان دست حضرت عباس را کنده ای و دفن کرده‌ای ! من این ادعا را ندارم و این ادعای پوچی است . ولی فرض کنیم مثل شعر حافظ ، یکی می تواند می را به می مادی تداعی کند و یکی دیگر ، آن را در همان مسائل الهی ببیند . در تصاویر هم منظور نظر ما همان بعد الهی و معنوی آن بوده که اینها در بعد مادی به آن نگاه می کنند .

ابوالفضل جلیلی ، فرهنگ و سینما شماره ۴۵

. . . یا شما معتقد به این هستید که اسلام برترین مکتب هاست و یا نیستید . اگر هستید که نباید به غیر از منطق و اصول از آن دفاع کنید و اگر نیستید پس بروید و تفکرتان را درست کنید . اگر شما لکه ای را روی یك کاغذ سفید ببینید ، طبعاً توجهتان به آن

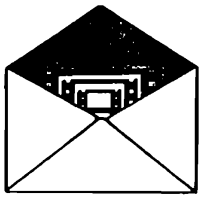
جلب می شود و می خواهید آن را پاک کنید. وقتی من در مسائل اجتماعی لکه و یا لکه هایی را می بینم، می خواهم آن را مطرح کنم. چرا چون وظیفه ام است. این حسن نیت و دلسوزی و میزان علاقه ام را می رساند. در همه جای دنیا چنین است، هنرمند باید آزاد باشد و راحت بتواند حرف بزند و حرفهای او مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. از داخل همین صحبتها وانتقادهای مختلف است که انسان راهگشا می شود. نه این که بگویید نه روی این کاغذ لکه ای وجود ندارد و یا وجود دارد ولی بهتر است حرفی راجع به آن نزنیم، چون شرایط ایجاب می کند. این شرایط تا کی ایجاب می کند؟ مصلحت این نیست. از این گذشته، کدام جامعه، کدام حکومت و کدام انقلابی به خاطر یك فیلم سینمایی طوری اش شده است. این زیادی مته به خشخاش گذاشتن است.

ابوالفضل جلیلی، فرهنگ و سینما شماره ۴۵



. . . اما برای این که نظارت در سینمای دینی را تقسیم بندی کنیم باید به احکام اسلامی برگردیم. ما در شرع یك واجب داریم یك مکروه و یك حرام و مستحب. ما در تمامی بخشها بر طبق این اصول نظارت را رعایت می کنیم. و هیچ ابایی هم نداریم که بگوییم پایبند دین هستیم. ما اصلاً آمده ایم که اسلام را در سینما حاکم کنیم. نه این که قبلاً نبوده است اما ما برای این آمده ایم. یك قدم هم از این بابت عقب نشینی نخواهیم کرد. در یك نکته ما حق نداریم نسبت به اصول مان عقب نشینی کنیم. بنده به عنوان نماینده انقلاب، نظام و مردم باید در مقابل آفتهای فرهنگی بایستم. بنده در مقابل کسانی که بخواهند در سینما سالم کار کنند و در جهت نشر حقایق اسلامی در ابعاد مختلف در جامعه بکوشند ذلیل هستم و دست آنها را می بوسم. اما در مقابل کسانی که بخواهند در مقابل این جریان بایستند سخت خواهم بود.

مهندس خاکباران، مدیر کل اداره نظارت
و امور سینمایی وزارت ارشاد
مجله گزارش فیلم شماره ۶۸



نامه ها

. . . بهتر نبود واژه‌ی تبعید در نام نشریه حضور می‌داشت مثل « سینمای آزاد در تبعید » کوچکتر و تنها برای نشان دادن یک واقعیت. درست مثل کاری که همه کرده اند. آهنگر در تبعید، کانون نویسندگان در تبعید، کانون سینماگران در تبعید و نمونه های دیگر. البته می توانست همین طور هم باشد. امّا از آنجا که این جریانها همه ادامه‌ی کاری هستند که پیش از اینها در ایران وجود داشته‌اند، خوب اینجا می شوند در تبعید. امّا محتوا بسیارخوب است و براستی توجه به مسائل تبعید و تبعیدیان و شاید هم این خود دلیلی بود که مرا به این سوال هدایت کرد.

پرویز لك ـ لیل، فرانسه

* * *

مهربان یار درود بر شما

از مقالهٔ زیبای شما که چندی پیش در کیهان چاپ شد بسیار لذّت بردم واقعاً صد آفرین و بی شك مجله‌ی سینمای آزاد در همان خط و راستای پرخاش و آگاهی بخش و سربلندی ایران و ایرانی خواهد بود و ما در خدمت شما هستیم. از هر شماره پنجاه نسخه برایمان بفرستید یا هم بیشتر تا آنرا تجربه کنیم!!

حسن عباسی، فرهنگ سرای شهر فرنگ

پاریس

* * *

با سلام خدمت هموطنان عزیز گرامی با تبریك نوروز ۷۵ اینجانب محمد لك موسیوند مقیم آلمان، شهر ارلانگن، بسیار مایل و علاقمند هستم که با سینمای آزاد تماس و همکاری داشته باشم. خواهشمندم که در این مورد بنده را راهنمائی بفرمائید. با تشکر فراوان از زحمات و همکاری شما هموطنان گرامی موفق و پایدار باشید. سفرهٔ هفت سین تان که جلوه گاه قلب پر طپش ایران است گسترده تر باد و سر سبز.

محمد موسیوند ـ ارلانگن، آلمان

* * *

. . . از ژاپن فتوکپی روزنامه کیهان لندن که مصاحبه جنابعالی در مورد کیارستمی را چاپ کرده بود برایم ارسال شد و فتوکپی آنرا به سینما دوستان دادم. اوضاع خیلی بحرانی تر از این حرفهاست که مشکل ما سینما و سانسور و حرفهای کیارستمی باشد.

. . . روزنامه ها توقیف می شوند ، کتابفروشی ها آتش می گیرند ، آزادی نیست ، لبخند بر لب ها نمی بینی ، دل ها خوش نیست . نمیدانم با این غمنامه چگونه تبریك عیدم را می پذیری .

امضاء محفوظ ـ ایران

* * *

با سلام فراوان به شما و آرزوی پیروزی همگی تان در رسیدن به اهداف بزرگ ملی که دارید . شماره اول مجله سینمای آزاد از طریق آقای احمد نیك آذر بدستم رسید و از اینکه گام دیگری برداشتید ، در شناساندن سینمای راستین ایران و توجیه بهتر فرهنگ ایران زمین در میان جامعه ایرانی و آلمانی این کشور بر خود می بالم و امیدوارم بتوانم کمك کوچکی در این راستا به شما بنمایم .

نمیدانم پس از گذشت دهسال در شهر کاسل می توانم ایرانی ای را پیدا کنم که مجله سینمائی خوان باشد یا نه فعلاً خود مرا بعنوان یك خریدار بپذیرید تا بتوانم همراهان دیگری را پیدا و شناسائی کنم .

علی رضا هدائی ، برنامه تلویزیونی پیك پارس

کاسل ـ آلمان

* * *

خدمت دوستان فیلمساز

با در نظر گرفتن شرایط زندگی در خارج از کشور و شرایط فیلمسازی در اروپا ، میدانیم که این کار چندان هم ساده نیست . بنابراین از جزئیات گذشته و به اصل مطلب می پردازم .

برای فیلمسازانی که تلاش آنان برای پیش بُرد واقعی مفهوم فیلم می باشند ، امکاناتی در جهت همکاری و تهیه تجهیزات فیلمسازی از قبیل دوربین ، نور ، امکانات تدوین و صدا گذاری در سطح حرفه ای و غیر حرفه ای در اختیار است . چنانچه فیلمسازانی علاقمند به کار هستند می توانند برای اطلاعات بیشتر با شماره تلفن ۲۳۱ / ۱۲۳٤۷۳ تماس بگیرند .

ف . فرهادی ـ دورتموند

* * *

با سلام و آرزوی موفقیت همواره شما . در ارتباط با انتشار مجله سینمائی شما نکاتی به ذهن اینجانب رسیده که خدمتتان عرض می کنم .

۱ ـ انتشار فیلمنامه های کوتاه در مجله سینمائی می تواند کانون سینمای آزاد را پلی جهت سینماگران خارج از کشور در حوزه های مختلف را جهت تهیه و ساخت فیلمنامهٔ مذکور نیز فراهم آورد .

۲ ـ انتشار مصاحبه با کارگردانان ایرانی خارج از کشور با دیدگاهی انتقادی ضمن معرفی آنان و آثارشان می تواند بر پروسه و رشد فیلمسازی در تبعید تأثیر شایان توجهی داشته باشد .

۳ ـ چاپ نامهٔ خوانندگان نیز می تواند علاوه بر کانونی کردن مجله سینمائی شما جهت ارتباط ، آینه صادقی باشد از بازتاب انتشار مجله در میان ایرانیان خارج از کشور .

٤ ـ تهیه گزارشهای اختصاصی از

جشنواره های مختلف خارجی می تواند ضمن پر بار کردن مطالب مجله محدودیتی را که مجلّات سینمائی داخل کشور یا به عمد و یا به دلیل قوانین دست و پا گیر که بر آنها اعمال می شود مشخص کرده و مرز میان یك مجله سینمائی بدون سانسور را در مقایسه با مجلّات سینمائی داخل کشور نیز منعکس کند.

۵ ـ تشکیل میز گردهای سینمائی با شرکت منتقدین و فیلمسازان در زمینه های مختلف.

با آرزوی موفقیت برای شما و همکارانتان

شاهپور شهبازی ـ اشتوتگارت، آلمان

* * *

انتشار نخستین شماره سینمای آزاد در آستانه سال نو مبارك است. دستتان درد نکند.

مجله را امروز بعد از ظهر دریافت کردم و صحبت بیشتر درباره آن را میگذارم برای وقتی که همه آن را خواندم (البته بجز صفحات ۱۳ تا ۲۶) اما در یك تورق بلافاصله عدم هماهنگی در سبك حروف چینی و تنظیم صفحات توی ذوق زد. مخصوصاً در مقاله آقای سماکار که مرتباً به اشتباه « سر سطر » میرویم. سطر آخر ستون اول صفحه ۲۸ هم « مثله » را مصله چاپ کرده اند که بهتر بود با یك تك قلم آن را تبدیل به وصله میکردند. سال نو بر شما و همکارانتان فرخنده باد.

شاهرخ گلستان

* * *

همکاران محترم نشریهٔ « سینمای آزاد »

در نخستین شمارهٔ آن نشریه مقاله ای دربارهٔ فیلم « خانه سیاه است » به قلم آقای عباس سماکار درج شده است که اینجانب پس از مطالعهٔ آن توضیح یك نکتهٔ اصلاحی را در مورد یکی از نظرات نویسنده لازم دیدم. پیش از اشاره به این نکته از آقای سماکار و دیگر همکاران آن نشریه به خاطر عنایتی که به این اثر برجستهٔ سینمایی نشان داده اند و از آن در مقاله ای یادی کرده اند سپاسگزاری می نمایم.

آقای سماکار در مقالهٔ خود اشاره می کنند که « شعرهایی که روی فیلم خوانده می شود . . . همه سرودهٔ خود فروغ است »، که باید بگویم آنچه فروغ در فیلم می خواند اولا شعر به معنای رایج آن نیست که بیشتر مخلوطی است از نثر و سرودها و ترنم های مذهبی؛ و ثانیا از خودِ فروغ نیست که از کتاب « عهد عتیق »، و مشخصا از دو بخش کتاب ایوب و مزامیرِ داود. فروغ تنها در یك مورد اندك تغییری داده است که اگر دقت نشود به خطا می انجامد، به طوری که زیرنویس فرانسوی فیلم نیز به خطا رفته است و گفتهٔ داود را درست همانطور که در مزمور آمده است زیر نویسی کرده است بی آنکه متوجهٔ تصرف فروغ بوده باشد: داود در مزمورِ ششم آیهٔ ٤ و ٥ می گوید: « ای خداوند رجوع کن و جانم را خلاصی ده، به رحمتِ خویش مرا نجات بخش. زیرا که در موت ذکرِ تو نمیباشد، در هاویه کیست که تو را

حمد گوید ». یعنی کسانی که حمد تو را می گویند ساکن وادی موت و دوزخ نیستند که ساکن دیار رحمت، که همان بهشت جاودانه باشد. و حال فروغ در صحنهٔ دوم فیلمِ خود ابتدا ساکنین وادی موت و دوزخِ جذام را که اگر چه از داشتن دست و پا و چشم محروم گردیده اند ولی به خاطر دست و پا و چشم به شکرگزاری و حمدِ خدا مشغولند نشان می دهد و آنگاه در جوابِ آن نبی از خودِ خداوند می پرسد که: « در هاویه کیست که تو را حمد می گوید ای خداوند. در هاویه کیست؟»

در خاتمه در پاسخ آقای سماکار که از بنده خواسته اند یك کپی از فیلم « خانه سیاه است » را در اختیار نهادهایی که خواهان آرشیو کردن آن هستند بگذارم به عرض می رسانم که اینجانب یك کپی از فیلم را هم اکنون در اختیار دارم که اگر تهیه کنندهٔ آن آقای ابراهیم گلستان موافق باشند و نهادی را به اینجانب معرفی نمایند دریغی نیست.

با سلام و آرزوی رشد و توفیق برای نشریه شما

حسین منصوری

مونیخ، ۲۳ آوریل ۱۹۹۶

* * *

یادآوری و پوزش

نوشته‌ای با عنوان با یاد هژیر داریوش ابتدا در گرامی نامه‌ی آرش شماره‌ی ۵۲ چاپ شده بود که حق بود بهنگام نقل آن در مجله‌ی سینمای آزاد منبع اصلی ذکر می گردید و از بابت این قصور از یاران گرامی آرش پوزش می خواهیم. در زیر نویس همین نوشتار به برنامه‌ی بزرگداشت هژیر داریوش در فرانکفورت اشاره شده بود، که باید اضافه کنیم در ابتدای آن برنامه پرویز صیاد هم که به خاطر اجرای نمایشنامه « هادی خرسندی و صمد.ش » در فرانکفورت بود، از خاطره هایش همراه با زنده یاد هژیر داریوش سخن گفت. او و هادی خرسندی که لحظاتی قبل از اجرای نمایششان در برنامه یاد بود حضور یافته بودند، اجرای آن شب نمایش را به هژیر داریوش تقدیم کردند.

رضا علامه زاده عزیز

اتفاق دردناك مرگ برادر عزیزت برای یاران تو، اندوه و تاسف بسیار بهمراه داشت. برای تو، همسر گرامی، فرزندان و دیگر بستگانت صبر و تحمل آرزو می کنیم. تسلیت عمیق ما را بپذیرید.

« همکاران و نویسندگان مجله‌ی سینمای آزاد »

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://clubliterature.org/

سینمای آزاد

ناشر : مرکز پژوهشی و فیلمسازی سینمای آزاد

با نظر : بصیر نصیبی

همکاران : پروانه بهجو ـ نسرین بهجو ـ باصر نصیبی

سال اول ـ شماره دوم ـ خرداد ۱۳۷۵ ـ مای ۱۹۹۶

هر سال ٦ شماره منتشر می شود بهای تك فروشی : ٤ مارك

اشتراك سالیانه : ۲۰ مارك برای اروپا و ۳۰ مارك كشورهای دیگر

نشانی پستی :

Postfach 100525

66005 Saarbrücken / Germany
Tel. / Fax : 0681 / 3 92 24

چاپ : **Brebacher Druckerei / Saarbrücken**

نقل مطالب این نشریه با ذکر مأخذ آزاد است

شماره حساب بانك:

Konto Nummer : 0186213

BLZ : 590 700 70
Deutsche Bank saar

سومین شماره‌ی مجله‌ی سینمای آزاد نیمه دوم ماه جولای۹٦ منتشر می‌شود.

طرح روی و پشت جلد و تمام طرح های داخل مجله با امضاء **Hadi**

كار هادی اشرفی و طرح صفحه های ۲ و ۲۷ كار فرناز صداقت بین

Cinema - Ye - Azad

1. Jahrgang, Nr. 2 , Mai 1996

Herausgeber : Forschungs - und Filmzentrum von Cinema - Ye -Azad
Verantwortlicher redakteur : Bassir Nassibi
Mitarbeiter : Parwaneh Behdju, Nassrin Behdju, Basser Nassibi

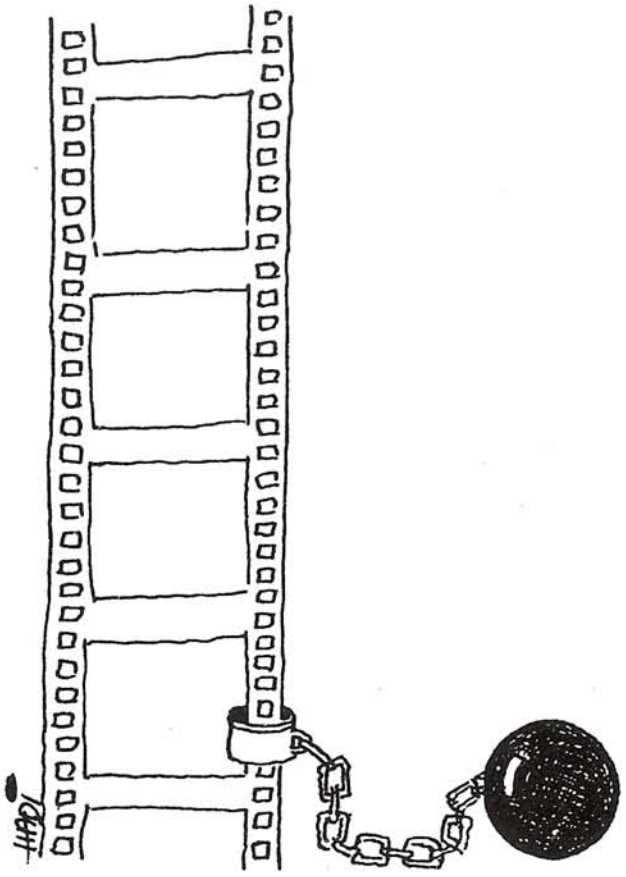
Cinema - Ye - Azad
1. Jahrgang, Nr. 2 , Mai 1996

سینما در ایران امروز

۱۳۵۷- ۱۳۷٤

از نگاه بصیر نصیبی

همراه با نمونه هائی از فیلم ها و نمایش یك فیلم کامل سینمائی



برای آگاهی از شیوه ی برنامه ریزی با دفتر مرکزی سینمای آزاد تماس بگیرید